FRIEDRICH NIETZSCHE

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

INTRODUCCIÓN
CARLOS GARCÍA GUAL

TRADUCCIÓN
EDUARDO OVEJERO MAURI

AUSTRAL

CIENCIAS
Y HUMANIDADES

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

AUSTRAL

CIENCIAS
Y HUMANIDADES

FRIEDRICH NIETZSCHE

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

INTRODUCCIÓN
CARLOS GARCÍA GUAL

TRADUCCIÓN
EDUARDO OVEJERO MAURI

AUSTRAL

CIENCIAS
Y HUMANIDADES

Primera edición: 26-V-1943
Décima edición: 16-I-2007

© *De esta edición: Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1943, 2000, 2007*
© *Traducción de Eduardo Ovejero Mauri*

Diseño de cubierta: Joaquín Gallego
Preimpresión: MT, S. L.

Depósito legal: M. 48.628—2006
ISBN 978—84—670—2392—3

Creative Commons

Espasa, en su deseo de mejorar sus publicaciones, agradecerá cualquier sugerencia que los lectores hagan al departamento editorial por correo electrónico: sugerencias@espasa.es

Impreso en España/Printed in Spain
Impresión: Unigraf, S. L.

Editorial Espasa Calpe, S. A.
Vía de las Dos Castillas, 33. Complejo Ática - Edificio 4
28224 Pozuelo de Alarcón (Madrid)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN de Carlos García Gual 9

BIBLIOGRAFÍA 27

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

Ensayo de autocrítica 31
Prólogo a Richard Wagner 45
El espíritu de la música, origen de la tragedia 47

INTRODUCCIÓN

Éste es un libro tan intrépido y chispeante que su mismo autor lo calificó, quince años después, como «un libro imposible». En su «Ensayo de autocrítica», que desde la tercera edición (en 1886) suele colocarse como proemio al texto, Nietzsche comentaba con una apasionada lucidez lo esencial del mismo: su arrojo intelectual y su entusiasmo juvenil, a la vez que insistía en la agudeza de sus ideas y ese su carácter intempestivo, que lo hizo tan desconcertante para sus primeros lectores. Contemplado desde esa distancia, cuando ya Friedrich Nietzsche había escrito sus obras filosóficas más representativas y dejado atrás el oficio de filólogo clásico, su estilo le merecía algunas ásperas críticas. Hay que situarlas justamente en esa perspectiva cronológica: el filósofo reexamina su obra juvenil con la mirada de quien ha recorrido después un largo trecho y con el afecto por su primera gran obra, muy mal acogida y mal interpretada por sus contemporáneos.

El interés de este «ensayo autocrítico» estriba en esa relectura del mismo desde una distancia personal enormemente significativa. El filósofo interpreta sus intuiciones juveniles a la luz del desarrollo posterior de sus propias ideas, lejos de su cátedra filológica y liberado de las influencias de Schopenhauer y Wagner, tan decisivas en la concepción inicial de *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* (que, significativamente, desde esa tercera edición, de 1886, cambia el final de su título. Desde entonces será EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA, *o Grecia y el pesimismo).* Hay, en estas páginas, como en los párrafos que vuelve a

dedicar a EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA en su ya crepuscular *Ecce homo* (de 1888), una nueva actitud personal, por ejemplo, respecto al simbolismo de Dioniso y su anticristianismo, que no estaban en el texto prologado [1].

Pero la incisiva consideración de esta reinterpretación tardía nos invita a analizar en profundidad, al trasluz de sus penetrantes críticas, algunos rasgos singulares que hicieron de este libro un texto «imposible» y desconcertante. En primer lugar, pues, está el asunto de su estilo, respecto al cual el maduro Nietzsche, maestro en los manejos de una fogosa prosa aforística y, a veces, del estilo exaltado y poético (el de *Así habló Zaratustra),* se muestra muy especialmente severo. Citaré por extenso el pasaje en que lamenta la ambigüedad de su estilo (§ 3), porque me parece dar una advertencia decisiva para situar su texto con respecto a su público y su obra posterior. Es decir, la crítica se centra sobre la expresión literaria de un estilo en agraz y un tanto recargado de imágenes que explica, en buena parte, la dificultad de comprensión que ese texto denso e ingenuamente fervoroso ofrecía a la recepción de un público lector mal definido, pero que, en principio, esperaba algo muy distinto de un joven catedrático universitario de Filología Griega, como Nietzsche, que enfocaba profesionalmente un problema en apariencia de corte académico y filológico como el de los orígenes de la tragedia griega.

> Repito que este libro me parece hoy —es decir, en 1886— un libro imposible; lo encuentro mal escrito, pesado, enojoso, erizado de imágenes forzadas e incoherentes, sentimental, endulzado aquí y allá hasta la afeminación, poco equilibrado, desprovisto del esfuerzo hacia la pura lógica, muy convencido y, por esto, creyéndose dispensado de suministrar pruebas, incluso dudando que le convenga probar; en cuanto al libro de iniciados, *música* para aquellos cuyo bautismo fue la música, y que, desde el origen de las cosas, se sienten unidos por el lazo común de los conocimientos artísticos raros; banderín de en-

[1] Para un excelente comentario a la distancia asumida por esa crítica, véase el libro de M. S. Silk y J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy,* págs. 118 y sigs. (éste es el estudio más amplio y el análisis más completo del texto de Nietzsche).

> ganche para hermanos de la misma sangre *in artibus;* un libro altanero y exaltado, dirigido, ante todo, más contra el *profanum vulgus* de los *intelectuales,* pero que, por su influencia, ha probado y aún prueba que sabe descubrir sus entusiasmos y conducirlos a través del laberinto de caminos ignorados hasta llegar a venturosas playas. En todo caso —hay que confesarlo con asombro e impaciencia— aquí hablaba una voz *extraña, el apóstol de un dios aún desconocido,* pertrechado provisionalmente con el birrete del doctor, escondido bajo la pesadez y la morosidad dialéctica del alemán, agravadas por los malos modos del wagneriano, habla aquí un espíritu repleto de exigencias nuevas y aún innominadas, una memoria hinchada de interrogantes, de observaciones, de oscuridades, a las cuales venía a sumarse, como un problema nuevo, el nombre de Dioniso; aquí hablaba —se ha notado con desconfianza— algo como un alma mística, casi un alma de *ménade,* que, atormentada y caprichosa, y casi irresoluta sobre si debe entregarse o escaparse, balbucea en cierto modo un extraño lenguaje. Esta alma hubiera debido cantar —¡y no hablar!—. ¡Qué lástima que no me haya atrevido a expresar como un poeta lo que entonces tenía que decir! [2].

Es muy interesante que Nietzsche piense —quince años y algunos libros después— que el mensaje fundamental de su primer gran ensayo debía haberse expresado en forma más poética, y no en la prosa un tanto recargada de imágenes de un ensayo de aires harto académicos. Pero esta sugerencia un tanto paradójica apunta, astutamente, al objetivo que ahora quiere resaltar: cómo, según la audacia de su planteamiento, y la profunda intuición y validez estética de las tesis expresadas, el estilo del libro venía a resultar, a fin de cuentas, inapropiado a su fuerza poética. Por otro lado, como el mismo Nietzsche reconocía, tampoco era un estilo estrictamente filológico, puesto que dejaba demasiadas afirmaciones básicas sin demostrar con una contundencia lógica. Y esa ambigüedad expresiva perjudicaba a un libro, cuya importancia filosófica le parecía, incluso a notable distancia, in-

---

[2] *El origen...*, pág. 36.

discutible. Seguramente el lector actual estará de acuerdo con estas anotaciones, que tocan más a la forma expresiva que al fondo de los argumentos.

*

No cabe duda, en efecto, de que EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA trata varios temas muy importantes de la interpretación del mundo clásico y lo hace con una extraordinaria amplitud de miras. El alcance teórico de la obra va incluso más allá de lo que su título sugiere, puesto que no sólo investiga el origen de la tragedia como el gran género teatral del mundo clásico helénico, sino que explica también su final, y lo hace en una perspectiva no meramente literaria, sino de hondo trasfondo metafísico, proponiendo una nueva concepción de la poesía y el arte griegos. Para esa original perspectiva estética Nietzsche encuentra sus apoyos en la metafísica de Schopenhauer y la dramaturgia y música de Wagner, pero el desarrollo del argumento revela una combinación notablemente original. Las ideas para la construcción de su libro se encuentran previamente apuntadas en algunos escritos menores y anteriores —*El drama musical griego, Sócrates y la tragedia,* y *La visión dionisíaca del mundo*—. El libro, redactado en 1871 y publicado a comienzos de 1872, acierta a combinar sus diversas tesis en una densa y dramática exposición. Como el programa del libro es complejo, conviene recordar brevemente su esquema argumental:

Tras la dedicatoria a Richard Wagner, el texto comienza con la declaración de que el arte procede de la conjunción productiva de dos principios opuestos: lo apolíneo y lo dionisíaco. De un lado, Apolo, el civilizador, el dios del sueño, del orden, de lo formal aparente, del arte de la escultura y la plástica; del otro Dioniso, el dios de la música, del instinto natural, salvaje y violento, dios del éxtasis y la embriaguez. La síntesis de ambos impulsos da lugar a la visión trágica del mundo. En esa forma artística culmina el proceso histórico de fértil ensamblaje (mientras que en la épica domina lo apolíneo y en la lírica lo dionisíaco). Sobre estos aspectos generales versan los cuatro primeros capítulos. El 5 y el 6

tratan de la lírica; del 7 al 10 se explica el origen y la esencia de la tragedia, a partir del coro de sátiros y del ditirambo dionisíacos. Es a partir de la música, del culto y el saber dionisíaco como surge, en el Ática, la tragedia. Los capítulos 11 a 14 exponen cómo la tragedia sufre, sin embargo, una crisis mortal en manos del último gran tragediógrafo: Eurípides, con su crítica al mito trágico, acompasada al racionalismo de su coetáneo Sócrates, el filósofo del optimismo ilustrado, que considera la ignorancia como el único mal y rechaza así la concepción trágica del mundo. El capítulo 15 alude a la herencia racionalista del optimismo socrático en el mundo moderno.

Los capítulos siguientes invitan a reflexionar sobre los aspectos fundamentales de la oposición de lo apolíneo y lo dionisíaco, insistiendo en el valor de la música en la construcción estética de los varios géneros literarios. Se subraya una y otra vez la función vital de lo dionisíaco como fundamento de la visión trágica, así como la decadencia que supone, más allá del formalismo apolíneo, el triunfo del racionalismo socrático, afín al conocimiento científico. Según que el elemento dominante en una época de la cultura griega sea socrático, apolíneo o dionisíaco, ésta se define como alejandrina, helénica o budista. Los efectos de ese conflicto se señalan en el mundo antiguo y sus secuelas perviven en la modernidad. Los capítulos 21 a 24 están dedicados al mito trágico y su función dramática. En la enérgica síntesis de la tragedia clásica, los profundos impulsos dionisíacos, aliados de la música, y la claridad verbal apolínea, alcanzan su feliz realización. Aquí «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, y Apolo, por fin, el lenguaje de Dioniso: y así se cumple el más alto objetivo de la tragedia y del arte». La función del mito trágico es mostrar que la discordancia del conflicto es asumida y superada en el arte dramático, y el horror de la existencia mostrado en su representación escénica, bajo las máscaras de los héroes, produce en los espectadores el mayor placer estético. El último capítulo, el 25, vuelve a insistir en que lo dionisíaco es el fundamento de la existencia humana, y lo apolíneo es el aspecto ilusorio mediante el que esa experiencia de lo terrible y caótico se configura felizmente en el arte. Ambos principios, lo apolíneo

y lo dionisíaco, lograron su floreciente unión en la tragedia clásica, y hay que dirigir la mirada históricamente a ese mundo griego para comprender la grandeza de ese arte y la concepción de la vida que lo produjo.

Un breve resumen como éste no puede dar una cabal idea de la riqueza temática y filosófica que alberga una obra como EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA. Pero puede servir —y sólo eso es mi propósito ahora— para evocar la compleja línea central de su argumentación. En la visión de lo dionisíaco como un fondo irracional y abismático podemos ver un claro reflejo de la Voluntad schopenhaueriana, enfrentada al mundo de las apariencias (la Representación producida como accesible a la razón; y, por tanto, de construción apolínea), y en el empeño de derivar el arte trágico (y también la poesía lírica) de la música, un patente eco de la admiración hacia Wagner y sus propuestas dramáticas de una ópera germánica que recuperaría el sentido total del arte dramático, con su música esencial y sus temas míticos.

Es en la trascendente y fecunda dialéctica entre Dioniso y Apolo, y en su síntesis dramática a partir del mito y la música, así como en la presentación de Sócrates y Eurípides como críticos que arruinaron con su racionalismo y optimismo burgués la sabiduría mítica y trágica, tesis originales de Nietzsche, donde pivota la construcción de toda la obra, una obra fascinante y fervorosa construida con muchos datos filológicos y arqueológicos, pero vivificada de un extremo a otro por un empeño filosófico. Una obra notablemente híbrida, con una tremenda y temeraria capacidad imaginativa, indudablemente escandalosa para quienes se acercaran a ella como una sólida investigación filológica, en fin, un libro que tenía algo de centauro, como apuntó Nietzsche en una carta a su amigo E. Rohde («Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que en la ocasión pariré centauros», escribía en febrero de 1870).

*

Creo que Santiago Güervós expresa muy bien el significado del empeño del joven Nietzsche cuando escribe:

> Cuando a finales de diciembre de 1871 comenzaron a salir a la luz pública los primeros ejemplares de la *opera prima* de F. Nietzsche *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música,* se hizo verdad aquella máxima que, invirtiendo un dicho de Séneca, proclamaba al final de su *Homero y la filología clásica: «philosophia facta est quae philologia fuit».* Es decir, la constricción científica de sus energías pasionales e intuitivas se quebraba para dejar vía libre al arte, a la poesía y a la filosofía. Su libro, esa «polifonía contrapuntística» que pretendía seducir a los oídos más duros, venía a consagrar, como en una profesión de fe, la meta de sus esfuerzos; con él quería expresar que toda actividad filológica tiene que estar siempre impregnada de una concepción filosófica de mundo, en la que los menudos problemas de la interpretación y la crítica son subsumidos por una visión artística cuya finalidad no es otra que la de «iluminar la existencia propia», pues, en última instancia, «la existencia del mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético». Para que la filología clásica sea creativa, Nietzsche piensa que debe convertirse en una «filología filosófica», entendiendo por filosofía una actitud espiritual, una vivencia, y no un mero asunto del saber[3].

El libro del joven helenista de la Universidad de Basilea desconcertó, sin duda, y luego escandalizó a muchos de sus lectores y colegas. ¿Cómo podían esperar un ensayo así, tan opuesto a los doctos y respetables hábitos del rigor académico? Por su estilo, por sus ideas, por sus pretensiones filosóficas, EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA se situaba al margen de la filología oficial, y luego, con ese fervor tan suyo y tan distante de la minuciosa erudición exigida en los escritos de la profesión, trastornaba las ideas tradicionales sobre la «serenidad griega», introduciendo conceptos tan nuevos, como «lo dionisíaco», y calumniando a figuras tan venerables como las de Sócrates y Eurípides, entre otros desafueros menores. Nietzsche sabía que lanzaba un desafío a sus colegas con su libro, y cumplía en él su proyecto de trascender los métodos estrictos y los horizontes limitados de la filología, con

---

[3] Santiago Güervós, prólogo a *Nietzsche y la polémica sobre el «nacimiento de la tragedia»,* Ágora, Málaga, 1994, pág. 10.

un ímpetu revolucionario. Quería convertirse en el guía de una generación de nuevos filólogos, como confesaba con ingenua ilusión, ya en 1866, a su amigo Carl von Gersdorff, y reiteraría luego en otra carta, después de enviado su libro, a su maestro Ritschl. «El fervor filosófico —escribía en la primera— ha echado ya en mí raíces demasiado profundas, y el gran mistagogo Schopenhauer me ha mostrado con harta claridad los verdaderos y esenciales problemas de la vida... Mi deseo, mi audaz esperanza es penetrar mi especialidad con esta nueva savia, infundir en mis alumnos ese fervor filosófico impreso en la frente del genial filósofo. Quisiera ser algo más que un instructor de hábiles filólogos[4].

¡Qué patéticas suenan esas líneas cuando uno piensa en el denso silencio con que el libro fue recibido en su aparición, y cuando se lee el panfleto de condena con el que Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, su antiguo condiscípulo en la escuela de Pforta, tres o cuatro años más joven, responde, lleno de censuras acerbas y con una agresividad casi patológica, expresando así el anatema oficial de los más rancios filólogos clásicos contra la herética provocación! La agria polémica suscitada por esta feroz crítica, titulada, con una clara alusión antiwagneriana, *Filología del futuro,* ocasionó una carta de apoyo de R. Wagner, que elogiaba la valentía filosófica y estética de Nietzsche (pero que pretería, con manifiesta torpeza, su oficio y rigor como filólogo clásico) y un claro alegato en favor del libro, escrito por Erwin Rohde, compuesto con amplitud de ideas y una excelente erudi-

---

[4] El texto está citado por S. Güervós, *op. cit.*, pág. 12. Remito a su documentado prólogo para una visión perspicaz y puntual de las reacciones suscitadas por *El origen de la tragedia.* Especialmente significativas, aparte de las de aquellos que intervinieron en la polémica, como E. Rohde, U. von Wilamowitz y R. Wagner, fueron las de dos grandes filólogos como Ritschl y H. Usener. Es cierto que el primero se sintió dolido y aludido en el esbozo con que Nietzsche satiriza al filólogo habitual, dedicado a la crítica y edición de textos y con pocas ideas propias, identificado como «el hombre alejandrino»: «un crítico sin placer ni fuerza, que en el fondo es un bibliotecario y un corrector y que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta». No caben dudas de que Nietzsche no pensaba en él al escribir esta caricatura del filólogo minucioso, pues siempre tuvo gran admiración y afecto por su maestro.

ción, pero con un estilo despectivo y agrio hacia las mezquinas censuras de Wilamowitz (quien replicaría con un segundo escrito, en el que, con algunos reparos de detalle, volvía a exponer su condena total de Nietzsche). No vamos a demorarnos en esa polémica, cuyos textos dejan un amargo poso al ser leídos incluso a distancia. En buena parte reposa sobre un hondo malentendido. Wilamowitz tenía razón al subrayar algunos puntos erróneos o algunas vagas hipótesis en el texto, pero lo que movía su indignación era, más allá de su pedantería escolar, la defensa de un método filológico estricto, que veía amenazado por las fantasías poéticas y las inquietudes filosóficas de Nietzsche. Al rechazar a Nietzsche como filólogo, además de satisfacer cierta oscura envidia adolescente, se presentaba como paladín del docto oficio académico. Las últimas líneas de su panfleto revelan bien su modo de pensar, con su estilo más rancio.

> Sin embargo, insisto en una cosa: mantenga el señor Nietzsche la palabra, blanda el tirso, viaje de la India a Grecia, pero baje de la cátedra en la que tiene que enseñar ciencia. Que reúna tigres y panteras a sus pies, pero no a los jóvenes filólogos de Alemania, los cuales en la ascesis y en la abnegación del trabajo deben aprender a buscar ante todo la verdad, a emancipar su propio juicio con empeño voluntarioso, a fin de que la Antigüedad clásica les permita alcanzar la única cosa imperecedera que el favor de las Musas promete, y que en esta plenitud y pureza sólo la Antigüedad clásica puede dar,
>
> el contenido en su corazón
> y la forma en su espíritu.

Wilamowitz estaba destinado a convertirse en el más prestigioso filólogo clásico alemán de fines del XIX, un auténtico *princeps* de la Ciencia de la Antigüedad, la *Altertumswissenschaft* prestigiosa en la época historicista y positivista, con un reconocido magisterio como estudioso de grandes méritos académicos, autor de muy sólidos estudios y ediciones, pero que nunca destacó por su comprensión filosófica ni su intuición estética (como muestran sus libros sobre Platón y Píndaro, escorados hacia un

biografismo positivista y chato). No entendió a Nietzsche ni quiso hacerlo. Aborrecía en su libro sobre todo un estilo de pensar, la fantasía poética y un modo de trascender la Filología. Por eso comenzó su carrera con ese panfleto, exhortando a Nietzsche a dejar su cátedra y dedicarse a la divagación poética (dejando vacante la plaza para educadores, doctos y escrupulosos, como él mismo, apóstoles de una corrección filológica sin veleidades filosóficas ni artísticas).

Nietzsche, en cambio, quedó, tras la escandalosa polémica, notoriamente en entredicho como filólogo y, al final, acabaría abandonando su cátedra de Filología Griega en la Universidad de Basilea siete años después, en 1878, después de haber intentado en vano permutarla por una de Filosofía. (Y no fue para guiar coros de ménades, sino para abrazar una existencia solitaria y errante que acabaría en la locura, diez años más tarde, esa locura hereditaria que lo convertirá en una sombra silenciosa, de modo parecido a lo que le sucedió al poeta Hölderlin, hasta su muerte, en 1900). Es cierto que el motivo fundamental de su abandono de la Universidad fue su mala salud, que le hacía imposible proseguir sus cursos y sus clases. Pero para entonces había perdido sus juveniles ilusiones de abrir desde ella un nuevo camino a la Filología. «He abandonado la casa de los sabios y he cerrado la puerta con estrépito tras de mí», escribirá él mismo más tarde (en *Así habló Zaratustra).*

Mientras el enérgico Wilamowitz, con su rigor positivista y prusiano, y otros colegas suyos fortificaban la Filología clásica como ciencia de la Antigüedad, el nombre de Nietzsche resultaba tabú en los círculos académicos. Ni siquiera su amigo, el fiel y magnánimo E. Rohde lo mencionó en su importante estudio *Psyche,* en 1895, donde hay una notable coincidencia con algunas de sus ideas. «Pero el criticismo de Nietzsche se mantenía presente en el trasfondo, latiendo como una bomba puesta en hora para explotar en su debido momento», ha escrito con sutil agudeza H. Lloyd-Jones [5]. EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA, tan in-

[5] H. Lloyd-Jones, *Interesting Times,* pág. 582.

comprendido por algunos en su momento, se revelará unos lustros después como uno de los libros más inquietantes, discutidos e influyentes en los estudios sobre la tragedia antigua, y no sólo en el terreno limitado de la Filología Griega.

*

A pesar de sus tonos románticos y de ciertas imágenes chillonas, de la influencia de la metafísica de Schopenhauer y la teoría musical de Wagner, y de aquel estilo algo amanerado en comparación con la prosa más ágil, poética y flexible de sus obras posteriores (defectos que el propio Nietzsche ya adivirtió), este fogoso libro sigue conservando una enorme fuerza intelectual y una indudable calidad poética. En este intento audaz de armonizar la filología y la filosofía, se plantea con apasionada imaginación e inusitada profundidad el arduo tema de la tragedia griega, pasando de una consideración histórica y literaria a una psicológica y antropológica, en una interpretación audaz, pero de firme substrato filológico, que revela su genio como estudioso de la Antigüedad y pensador de la cultura humana. Después de leer este estudio, ¡qué superficial, incompleto y anecdótico nos parece cualquier intento de una definición sólo formalmente correcta de la tragedia griega, como la que ofrece, por ejemplo, el respetable Wilamowitz![6].

Porque hay que reconocer que en EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA no examina sólo el problema como un hecho histórico literario, sino que su enfoque crítico se sitúa a un nivel radical mucho más profundo: el de la pregunta por lo trágico, y por la tragedia griega, su exponente clásico, como expresión de un extraño saber sobre la existencia y la patética condición humana (en ese sentido

---

[6] U. von Wilamowitz: «Una tragedia ática es un trozo concluso en sí del *epos*, elaborado poéticamente en estilo sublime para ser presentada por un coro ático de ciudadanos y dos o tres actores, con el objeto de ser representada como parte del servicio divino público en el templo de Dioniso». Como señala R. Gutiérrez Girardot, del que tomo la cita *(Nietzsche y la filología clásica*, pág. 70): «En esta definición, pues, no sólo no cabe lo trágico en el sentido que le da Nietzsche, sino que, además, lo dionisíaco pasa a un segundo plano, que en realidad poco tiene que ver con el núcleo de la tragedia griega. Lo dionisíaco aquí sólo es templo».

Nietzsche se interroga sobre lo trágico como categoría existencial, y ésta es una cuestión de cierta resonancia en el idealismo alemán y en la teoría estética filosófica anterior [7]). Por eso, aunque algunas de sus tesis concretas nos parezcan hoy discutibles y algunas hipótesis poco contrastadas, el planteamiento mismo del libro tiene el mérito de situar el problema, ya de entrada, en un escenario teórico de inaudita profundidad.

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA comienza con la afirmación de una tesis tan rotunda como novedosa: la ciencia de la estética deberá reconocer que la evolución progresiva del arte se funda en la dualidad, la alternancia y la fusión de «lo apolíneo» y «lo dionisíaco». Estos dos principios o instintos antagónicos, bautizados con el nombre de los dos famosos dioses, Apolo y Dioniso, se acoplan para producir —por un admirable acto metafísico de la «voluntad helénica», y hay que dar a «voluntad» su sentido schopenhaueriano— la tragedia, un producto de la conjunción poética de lo dionisíaco y lo apolíneo.

Para sus primeros lectores, esta afirmación debió de resultar al pronto sorprendente. Pues si la categoría de «lo apolíneo» podía ser admitida como nada extraña dentro del marco de la visión más tradicional de lo helénico, como expresión de la famosa serenidad clásica, con su luminoso halo olímpico, resultaba mucho

---

[7] Lo comenta muy bien R. Gutiérrez Girardot *(op. cit.,* págs. 74 y sigs.). «Si, pues, la novedad de las "invenciones" juveniles del filólogo Nietzsche no consistió en el descubrimiento ni en la profundización científica de la figura de Dioniso para la ciencia de la Antigüedad, cabe afirmar, sin embargo, que la exigencia de contemplar en unidad la tragedia y lo dionisíaco, la conjunción del uno y del otro, sí fueron para la filosofía, en la que Nietzsche pretendía actuar, no sólo descubrimiento, sino la plenificación de un antecedente, también filosófico, cuyo alcance sólo puede medirse cuando se sabe hasta qué punto el tema griego de lo trágico había penetrado secreta y casi subrepticiamente, o en algunos casos expresamente, en el pensamiento de la filosofía de la época clásica del idealismo alemán». «Lo trágico es, pues, un momento de la dialéctica de lo real, no ya como en Goethe o como luego en Schopenhauer una forma del ser del alma o una estructura estética. La culpa no es un sentimiento, sino un conocimiento; no, pues, una cuestión moral, sino un elemento esencial de la materia, del conocimiento, del mundo» (íd., pág. 75). Véase, al respecto de la teoría de la tragedia y la filosofía germánica, en el citado libro de Silk y Stern, *Nietzsche on Tragedy,* los amplios capítulos 8 y 9.

más original que, frente a ella, se situara «lo dionisíaco», definido como su eterno contrapunto. Esa visión de la dialéctica interna del arte griego es el eje de todo el libro. La insistencia en ese agón o tensión entre ambos principios era la fuente profunda del arte dramático heleno. En cuanto a la formación y ocaso del género literario de la tragedia, formulaba dos tesis puntuales: su origen estaba en el culto de Dioniso, íntimamente unido al mito trágico y a la música dionisíaca, a través del coro de sátiros y el ditirambo, y su descomposición final era obra del racionalista Eurípides, aliado del escéptico Sócrates (ambas ideas estaban apuntadas en los escritos preparatorios ya mencionados, redactados unos meses antes, sobre el drama dionisíaco y el socratismo, y ahora quedaban trabadas y conectadas en la visión del desarrollo total del fenómeno trágico).

Una y otra propuesta resultan, sin embargo, muy discutibles. Podemos observar, respecto de la segunda, que se hace eco de ciertos precedentes y que, tal como la expresa Nietzsche, desgajada del contexto social e histórico, parece injusta con el último de los grandes trágicos, «el más trágico» de ellos según Aristóteles. Como escribe un buen estudioso del teatro antiguo, B. Vickers, «éste tratamiento de la muerte de la tragedia, con Eurípides y Sócrates como los villanos protagonistas, deriva de Aristófanes y de A. W. Schlegel, y no requiere por más tiempo una seria consideración» [8]. El precedente de Aristófanes lo reconoce el propio Nietzsche: «El instinto seguro y penetrante de Aristófanes ha puesto en claro la verdad, cuando reunió, en un común objeto de odio, a Sócrates mismo, la tragedia de Eurípides y la música de los nuevos ditirambos, y reconoció en estos tres fenómenos los estigmas de una cultura degenerada» [9]. La influencia de A. W. Schlegel, en cuyas lecciones de 1809 puede verse la misma acusación contra Eurípides, está bien subrayada luego por B. Snell [10]. Es, por otra parte, muy chocante observar que el más rotundo ejem-

---

[8] B. Vickers, en *Towards Greek Tragedy,* Londres, 1973, págs. 48-49.

[9] *El origen...*, pág. 135.

[10] En *Las fuentes del pensamiento griego,* cap. 6: «Aristófanes y el criticismo estético», trad. esp., Barcelona, 1963.

plo de drama dionisíaco se encuentre en *Las bacantes* de Eurípides, y que las ideas de Nietzsche sobre la destrucción del gran héroe trágico se aplican mucho mejor a las tragedias de Sófocles que a las de Esquilo, al que Nietzsche eleva como el más grande de los trágicos [11]. En cuanto a la alianza de Eurípides con Sócrates, tiene una base anecdótica y debe entenderse como la crítica ilustrada frente al mito tradicional, representada simbólicamente por estas dos grandes figuras, bastante opuestas en otros respectos. Pero ya basta con estos apuntes para mostrar qué dudosa resulta esta tesis, que se engloba en su ataque al socratismo, como saber destructor de la sabiduría trágica.

El otro postulado, el del origen dionisíaco del drama ático, se enuncia con solemnes palabras al comienzo del capítulo 10:

> Es una indiscutible tradición que la tragedia griega, en su forma más antigua, tenía por único objeto los sufrimientos de Dioniso y que, durante el más largo período de su existencia, el único héroe de la escena fue precisamente Dioniso. Pero podemos asegurar, con la misma certidumbre, que antes de Eurípides y hasta Eurípides, Dioniso no dejó nunca de ser el héroe trágico y que todos los personajes célebres del teatro griego, Prometeo, Edipo, etc., no son más que disfraces del héroe originario: Dioniso. La causa esencial de la «idealidad» típica tan admirada de estas figuras es que, detrás de estas máscaras, se oculta un dios [12].

A esa ubicua presencia de Dioniso se añade que el coro, a su vez, participaba del sufrimiento de «su señor y maestro Dioniso» en un estado anímico de excitación y posesión dionisíaca, con el éxtasis y entusiasmo característico de sus fieles, según Nietzsche.

Sin embargo, lo que aquí él llama «una tradición irrefutable» no pasa de ser una hipótesis tan atractiva como falta de todo fundamento objetivo. Como señala G. Else, «no hay ninguna prueba sólida de que la tragedia haya sido dionisíaca en cualquier sentido, excepto en el de que era originaria del Ática y represen-

---

[11] Cf. W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, págs. 300 y sigs.

[12] *El origen...*, pág. 95.

tada en las fiestas Dionisias ciudadanas de Atenas... No hay ninguna razón para creer que la tragedia se desarrolló a partir de cualquier tipo de posesión o de éxtasis, dionisíaco u otro» [13]. Sólo en *Las bacantes* de Eurípides parece cumplirse esa posesión dionisíaca del coro, pero se trata de una pieza no antigua ni arcaica, sino arcaizante, una de las últimas tragedias, la única conservada en que sale a escena Dioniso.

La referencia más clara del teatro trágico al culto dionisíaco está en su marco festivo, ya antes señalado. Dioniso es, por lo demás, el dios del teatro, de la máscara, la fiesta báquica y el disfraz. En la vinculación de la tragedia con los sátiros y el ditirambo, en eso sigue Nietzsche a Aristóteles. Pero la existencia de un coro satírico dominado por un especial fervor anímico es sólo una hipótesis vaga. En cuanto a ese furor o excitación sagrada del coro, no está atestiguado por ningún texto trágico (a excepción quizá del de *Las bacantes).* Tampoco ningún protagonista trágico aparece movido por algún impulso divino o rapto místico. El héroe trágico demuestra, incluso en su patético error y en la situación más catastrófica, una lucidez apasionada, que lo aproxima al mundo poético de la épica, tan decididamente apolíneo [14].

*

Pero la fuerza teórica de EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA no depende del acierto de algunas tesis concretas. Está, sobre todo, en su representación ejemplar en el espacio helénico. Incluso si nos parece harto dudoso el situar el origen de la tragedia clásica en el

---

[13] G. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy,* Harvard University Press, 1965. Es también muy significativa la reserva sobre la posible relación entre culto dionisíaco y teatro trágico, en el libro de H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus,* París, 1951 (ver especialmente el cap. VII).

[14] Como escribe Else *(op. cit.,* pág. 31): «De hecho, como ya señaló Cantarella, el *lógos,* el parlamento del actor trágico, es no sólo no ditirámbico y no dionisíaco, es antidionisíaco. El héroe trágico se presenta a sí mismo como una persona irreductiblemente individualizada. Su autoconciencia está en el polo opuesto al frenesí dionisíaco del abandonarse, de la desaparición de todo carácter individual en una unidad mística».

ritual y el *pathos* dionisíaco y en la música del ditirambo satírico, e injusta la acusación contra Eurípides como «sacrílego» corruptor de la sabiduría trágica, eso no destruye la intuición básica del libro: la contemplación de la tragedia como un arte surgido del antagonismo y la reconciliación de los principios que Nietzsche denominó «lo apolíneo» y «lo dionisíaco». Hoy sabemos mucho más de Dioniso de lo que sabían los filólogos e historiadores clásicos a fines del siglo pasado, pero la intuición de Nietzsche sobre el sentido más profundo de ese dios, con todo su simbolísmo, resultó en aspectos esenciales casi profética [15]. (Podemos dejar al margen alguno de sus asertos, como ése de considerar a Dioniso patrón de la música, pues sólo lo es del ditirambo, una forma musical muy concreta. Del mismo modo, podemos olvidar su referencia a Apolo como el dios del sueño. Pero éstos, y algún otro, son errores de detalle, que no vale la pena sopesar demasiado.)

La confrontación y la conjunción fraternal en el drama ático de ambas divinidades —tal como se daba su fraternal cohabitación en el santuario de Delfos— debe entenderse en un sentido simbólico. Al destacar en la esencia de lo trágico la superación del conflicto de ambos principios, Nietzsche lanzaba una mirada nueva sobre el mundo antiguo, mucho más profunda que la visión que se contentaba con la luminosa serenidad (o jovialidad, *Heiterkeit)* de la imagen más tradicional del clasicismo [16]. Al situar el milagro del arte

---

[15] El progreso en nuestro conocimiento sobre Dioniso puede indicarse citando algunos libros representativos: W. Otto, *Dioniso* (1932; trad. esp., Siruela, 1997), H. Jeanmaire *Dionysos* (París, 1951), K. Kerényi, *Dioniso* (1976; trad. esp., Herder, 1998), y M. Daraki, *Dionysos et la déesse Terre* (París, 1985).

[16] Esto lo comenta muy bien H. Lloyd-Jones, al subrayar que «pese a sus impresionantes fallos *[El origen de la tragedia]* es una obra de genio e inicia una nueva era en el entendimineto del pensamiento griego». Y luego sitúa muy brillantemente ese comentario crítico en una perspectiva más amplia: «A través de los escritos de Nietzsche corre una vena de criticismo de la visión del mundo griego ofrecida por el clasicismo antiguo, que él en buena medida prefería a su actitud frente a la antigüedad a la del nuevo historicismo. Detrás de la calma y dignidad elogiadas por Winckelmann, Nietzsche vio la lucha que había sido precisa para conseguir ese equilibrio; vio que los griegos no habían reprimido, sino utilizado para sus propias propuestas sus fuerzas terribles e irracionales. Nietzsche, y no Freud, tuvo que inventar el concepto de sublimación, tan importante

trágico en «alianza fraternal» de Apolo y Dioniso —de un lado, el lúcido dios solar, patrón del arte plástico, de la cultura y la poesía, el distante y sereno civilizador, representante divino del principio de individuación, el soberano del arco de plata, y del otro, el «bárbaro» señor del entusiasmo y el éxtasis, el guía del cortejo de ménades y sátiros, el liberador de los impulsos y el transgresor, productor de la confusión con la naturaleza, maestro del terror y del goce festivo—, ofrecía una explicación más psicológica y simbólica que histórica de la cultura griega, trascendiendo el plano meramente literario en que la cuestión del origen de la tragedia puede y suele plantearse. La tensión entre esos dos principios de lo apolíneo y lo dionisíaco, luz y oscuridad, razón e instinto, serenidad y embriaguez, vivifica la representación del arte griego y proporciona un paradigma poético para su lectura en profundidad.

En fin, he aquí un libro, en el que vibra un pensamiento de singular fuerza imaginativa y filosófica, acompañado de un buen conocimiento del mundo antiguo. Algunos de sus asertos son muy discutibles, algunos datos han quedado superados por los avances de la investigación sobre la antigua Grecia. Este libro, mal entendido en su tiempo, no llegó a producir la «Filología del futuro», pero ha sido importante para el futuro de la Filología clásica y ha recibido la atenta admiración de muy notables filólogos y pensadores. Sus ideas, intuiciones e imágenes poéticas nos han servido mucho para ahondar en la comprensión e interpretación del mundo griego. Y en eso estriba la más alta función del quehacer filológico.

CARLOS GARCÍA GUAL

---

para su filosofía de madurez. Nietzsche vio a los antiguos dioses levantarse para sustituir a las terribles realidades de un universo en el que la humanidad no tenía especiales privilegios. Para él lo que situaba al héroe trágico en el lance de poner en juego su heroísmo era la certeza de su aniquilación; y la tragedia daba a su audiencia consuelo no al purificar sus emociones, sino al enfrentarla cara a cara con las más espantosas verdades de la existencia humana y al mostrarle cómo esas verdades son lo que hace el heroísmo auténtico y la vida digna de vivirse. En comparación con esta perspectiva, que se funda en una visión más profunda de la naturaleza real de la religión antigua y la gran distancia que la separa de otras religiones de tipo distinto, los fallos del libro de Nietzsche, por abultados que sean, se hunden en la insignificancia» (cita de *Blood for the Ghosts*, pág. 174).

BIBLIOGRAFÍA

BEHLER, Ernest, «Nietzsche's Antiquity», en *International Journal for Classical Tradition,* 4, 3 (1998), págs. 417-32 (reseña del libro de H. Canzik).

CANZIK, Hubert, *Nietzsches Antike, Vorlesung,* Stuttgart, 1995.

ELSE, Gerard, *The Origin and Eary Form of Greek Tragedy,* Harvard University Press, 1965.

GIGANTE, Marcello, «Friedrich Nietzsche nella storia della filologia classica», en *Classico e mediazione,* Roma, 1989.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Nietzsche y la filología clásica,* Eudeba, Buenos Aires, 1966, 120 págs.

JANTZ, Curt Paul, *Friedrich Nietzsche, 2. Los diez años de Basilea. 1869/1879,* trad. esp., Alianza, Madrid, 1981.

KAUFMANN, Walter, *Tragedia y filosofía,* Seix Barral, Barcelona, 1978.

LEVINE, P., *Nietzsche and the modern Crisis of the Humanities,* Nueva York, 1991.

LLOYD-JONES, Hugh, «Nietzsche», en *Blood for the Ghosts,* Londres, 1982 (cap. 14, págs. 165-180).

—, «Interesting Times», en *International Journal for the Classical Tradition,* 4, 4 (1998), pág. 580 y sigs.

Nietzsche y la polémica sobre «El nacimiento de la tragedia» (E. Rohde, U. von Wilamowitz, R. Wagner), edición de L. de Santiago Güervós, Ágora, Málaga, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich, *La filosofía en la época trágica de los griegos,* edición de Luis Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *El culto griego a los dioses,* edición de Diego Sánchez Mesa, Alderabán, Madrid, 1999.

REINHARDT, Karl, «Das klassiche Philologie und das Klassische», ahora en *Vermächtnis der Antike,* Gotinga, 1960, págs. 334-360.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Nietzsche y el concepto de la filología clásica», en *Habis,* 1, 1970, págs. 87-105.

SILK, M. S., y STERN, J. P., *Nietzsche on Tragedy,* Cambridge, 1981.

TEJERA, V., *Nietzsche and Greek Thought,* La Haya, 1987.

VICKERS, Brian, *Towards Greek Tragedy,* Londres, 1973.

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

ENSAYO DE AUTOCRÍTICA [1]

(1886)

1

Si me preguntase cuál ha sido la causa determinante de este discutible libro, yo diría que fue un problema de primer orden y muy atrayente, y al mismo tiempo, un problema profundamente personal; prueba de ello es la época en que nació, y a pesar de la cual nació [2]: la turbulenta época de la guerra franco-alemana de 1870-1871 [3]. Mientras los ecos de la batalla de Wörth [4] atronaban Europa, el aficionado a sutilezas y enigmas a quien la suerte deparaba la paternidad de este libro, retirado en un rincón de los Alpes, lleno el pensamiento de cosas sutiles y misteriosas, y en conse-

---

[1] El ensayo de autocrítica fue escrito en agosto de 1886, es decir, catorce años después de que se publicase por primera vez el libro. Éste sale al público el 2 de enero de 1872. En 1886 Nietzsche se había apartado ya de la filosofía de Schopenhauer, había roto con Richard Wagner, con su madre, con su hermana y con la mayoría de sus amigos. Su vida había sufrido grandes cambios desde que escribió el libro, y su filosofía, o más bien su forma de exponerla, era muy diferente.

[2] Comienza a escribirlo en octubre de 1870 tras regresar a Basilea de la guerra franco-prusiana, pero empieza a fraguarse mientras está en la guerra sirviendo como oficial de sanidad.

[3] Se refiere a la guerra franco-prusiana, desencadenada por la negativa de Napoleón III a aceptar al príncipe Leopoldo de Hohenzollern Sigmaringen, primo del rey Guillermo I de Prusia, en el trono vacante de España.

[4] En las batallas de Wörth, Weissenburg, Geisburg y Spicher, el ejército prusiano expulsó a los franceses del territorio alemán. Nietzsche estuvo en la batalla de Wörth y en Metz.

cuencia, inquieto y despreocupado a la vez, confiaba al papel de sus ideas sobre los griegos, ideas que habían de constituir el germen de este libro extraño y poco accesible, al cual debía ser dedicado este tardío prefacio (o posfacio). Y aún permanecía entre los muros de Metz [5], sin haberse podido desembarazar de los interrogantes que le asediaban, ante la supuesta *serenidad* de los griegos y del arte griego, hasta que, por fin, en aquel mes de profunda tensión durante el cual se discutieron en Versalles las condiciones de la paz [6], también hizo las paces consigo mismo y, curado lentamente de una enfermedad contraída en campaña [7], sintió nacer en su cerebro este pensamiento: «el origen de la tragedia [8] del espíritu de la música». ¿De la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música de tragedia? ¿Los griegos y la obra de arte del pesimismo [9]? ¿Cómo es eso, que los griegos, la raza más discreta, la raza

---

[5] El mariscal Bazaine, que había recibido el mando supremo del ejército francés cuando fue derrotado en Gravelotte el 18 de agosto, se retiró a Metz, donde se rendiría el 27 de octubre.

[6] Se refiere a los preliminares de la paz de Frankfurt del Main, firmados en Versalles entre Otto von Bismarck y Adolphe Thiers el 26 de febrero de 1871. El emperador capituló el 2 de septiembre de 1870 en Sedan. París lo hizo el 28 de enero de 1871. Dos días después se llegaba al armisticio, y el 10 de mayo de 1871 se firmaba en Frankfurt del Main la paz definitiva, que despojó a Francia de Alsacia y Lorena.

[7] En el tiempo que estuvo participando en la guerra, desde agosto de 1870 a octubre del mismo año, cuando fue licenciado y regresó a Basilea, enfermó de disentería y difteria.

[8] La palabra tragedia proviene del griego τραγῳδία, de τράγος, macho cabrío, y ᾄδω, cantar, alabar, celebrar. Así su significado es: canción de los gentiles en loor del dios Dioniso (el macho cabrío). El género nació en Grecia como representación de carácter religioso en honor de Dioniso.

Inicialmente, sólo intervenía en su representación el coro, cuyos componentes se untaban de mosto y vestían pieles de carnero. Tepsis introdujo un personaje que diera la réplica al coro, y Esquilo añadió un segundo personaje, y con este autor se elevó a la categoría de gran obra de arte. Sus personajes luchaban en vano contra la fatal Moira, que representa la fuerza ciega y el destino ineludible. Sófocles restó grandeza a la tragedia para acercarla más al pueblo, y Eurípides la rebajó aún más considerando con escepticismo a los dioses y enfrentando a los hombres más con su propia debilidad que con los designios del Hado.

[9] Como doctrina filosófica que enseña que el mal reside en la naturaleza de las cosas y es, por tanto, inextirpable, convirtiéndose en una teoría metafísica del universo, según la cual la misma existencia es un absurdo o desatino. No niega

más bella, la más justamente envidiada, la mejor avenida con la vida, precisamente ellos tuvieran necesidad de la tragedia; más aún: del arte? ¿Y por qué? ¿Cuál es la razón del arte griego?

Se adivina en qué sitio se colocaba entonces el gran interrogante del valor de la existencia. ¿Es necesariamente el pesimismo el signo de la decadencia, de la desilusión, del cansancio y del debilitamiento de los instintos, como fue para los indios, como, según todas las apariencias, es en todos nosotros, los hombres *modernos* y europeos? ¿Hay un pesimismo de los fuertes? ¿Una inclinación intelectual a la dureza, al horror, al mal, a la incertidumbre de la existencia, producida por la exuberancia de la salud, por un exceso de vida? ¿Hay quizá un sufrimiento en esta misma plenitud? ¿No hay una valentía temeraria en aquella mirada que busca lo terrible como el enemigo, el digno enemigo contra el cual quiere ensayar sus fuerzas, del cualquier saber qué es el *terror?* ¿Qué significa, precisamente en la época más feliz, más fuerte y más valiente de los griegos, el mito trágico? ¿Qué ese prodigio fenómeno de lo dionisíaco? ¿Qué la tragedia nacida de él? Y a su vez, ¿qué quiere decir aquello que mató la tragedia: el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la seguridad del hombre teórico? ¿Acaso este socratismo no pudo muy bien ser el signo de la decadencia, del cansancio, del agotamiento, del anarquismo disolvente de los instintos? Y la *serenidad helénica* de los griegos que vinieron después, ¿no sería un crepúsculo? El esfuerzo de voluntad de los epicúreos [10] contra el pesimismo, ¿no sería una prescripción facultativa? Y la ciencia misma, nuestra ciencia, sí, considerada como síntoma de la vida, toda la ciencia, en suma, ¿qué significaría? ¿Cuál es el fin, peor, cuál es el origen de toda la ciencia? ¿Acaso el espíritu científico

---

que haya cosas peores y mejores, pero sostiene que aquello que parece mejor no es tal, no es verdadero bien, sino un mero alivio del dolor. La salvación radica en la renuncia al deseo y en la entrega a la contemplación.

[10] El principio básico del epicureísmo es que en la felicidad reside el bien en la vida y que la moral ha de encaminarse al logro de tal fin. Epicuro enseñó que el verdadero bien no consiste en el placer sensual, sino en la paz de la mente y en la liberación de la necesidad y el dolor, conseguidas por el dominio sobre uno mismo y la simplicidad de la vida.

no es, más que un temor y un refugio contra el pesimismo, un ingenioso expediente contra la verdad y, moralmente hablando, algo así como miedo o hipocresía, e, inmoralmente hablando, astucia? ¡Oh Sócrates, Sócrates [11]! ¿No sería éste, quizá, tu secreto? ¡Oh misterioso ironista!, ¿era ésta, quizá, tu ironía? [12].

---

[11] El pensamiento de Sócrates se puede resumir en tres principios: 1.° El hombre y su vida han de constituir el punto central de toda actividad filosófica. Los filósofos anteriores, para explicar la comprensión del mundo y del hombre, habían centrado su atención más en las realizaciones de la naturaleza externa que en el estudio de las inteligencias susceptibles de investigación. Sócrates indujo a los filósofos a abandonar el mundo externo para estudiar lo que se denomina alma del hombre, definida por él como elemento en virtud del cual el hombre elige vivir recta o torcidamente. 2.° Toda suerte de virtud o rectitud es conocimiento. Todo el mundo posee una tendencia natural hacia el bien, de modo que el mal proviene no de la fuerza extrínseca de una voluntad determinada, sino de que no se conocen mejor las cosas. Así, el mal debido a un punto de vista equivocado respecto a lo bueno es, forzosamente, involuntario. 3.° El gobierno debe ser conferido a los hombres sabios, que conocen lo que es bueno, y no a quienquiera que tenga el apoyo de los ciudadanos.

[12] Para comprender mejor lo que sigue, conviene recordar las características de la filosofía socrática. Sócrates representa, después de un período casi mítico, la filosofía caminando por sus propios pies, es decir, desprovista de todas las adherencias que aún conservaba con la religión, con las teogonías, con la poesía misma. La razón, en su aspecto puramente lógico y dialéctico, va a ser la base de las nuevas estructuras morales y psicológicas. La ciencia va a dirigir los pasos del hombre, revelándose su origen y su destino. Pero esta ciencia se sustentará en una base crítica. Sócrates remueve todo el edificio ideológico de su tiempo, preguntando incesantemente: ¿qué es la moral, qué es la justicia, qué es la belleza? No importa tanto la resolución de estos problemas como su planteamiento. La metafísica misma, que luego había de adquirir tan prodigioso vuelo en su discípulo inmediato, Platón, queda por el momento en suspenso. El hombre debe ajustar su conducta a los datos racionales que le proporciona la experiencia inmediata. El «yo no sé nada» es el supuesto primordial de todo hombre de ciencia y de todo filósofo. Quédese para el vulgo creer que sabe lo que ignora. Mucho llevaremos adelantado sabiendo, no lo que son las cosas, sino lo que *no son.*

Como consecuencia de esta actitud crítica, todo movimiento pasional queda suprimido. El hombre ha de gobernarse por la razón, no por el instinto ni por el sentimiento. La misma muerte de Sócrates, su decisión de acatar el fallo de sus conciudadanos, es consecuencia de un simple razonamiento, y no encontramos en esta conducta ejemplar la menor huella de un movimiento pasional. Al sentimiento trágico que animaba las sublimes lamentaciones de Prometeo sucede ahora una resignación tranquila y risueña, el desdén por la vida individual ante la visión de una vida universal, perenne y eternamente joven. *(N. del T.)*

2

Entonces empecé a sentir algo terrible e inquietante: un problema con cuernos; no precisamente un toro salvaje; en todo caso, sí un problema nuevo; hoy diría yo: el problema mismo de la ciencia, de la ciencia considerada por primera vez como algo problemático, discutible. Pero el libro en el cual esparcía yo la confianza y el arrebato de mi juventud (de esta tarea tan antijuvenil debía nacer un libro imposible), construido solamente con ayuda de sensaciones personales precoces y precipitadas, tocando el límite extremo de lo que se puede decir, asentado en el terreno del arte —pues el problema de la ciencia no puede ser resuelto en el terreno de la ciencia—; un libro consagrado quizá a los artistas que poseen, además, facultades especiales para el análisis y la comparación (es decir, una raza especial de artistas, que hay que buscar y que no los querríamos buscar...); atiborrado de innovaciones sicológicas y de misteriosos secretos de artista, con una metafísica de artista en el fondo, una obra de juventud llena de ardor y de melancolía juveniles, independiente, obstinadamente intransigente, aun cuando pareciera ceder a una autoridad o a una deferencia personal; en una palabra, una obra de novicio, aun tomando esta frase en su sentido más enojoso; maculada, a despecho de los aspectos seniles del problema, de todos los defectos de la juventud, y, ante todo, de sus excesivas longitudes, de sus arrebatos tumultuosos y de sus violencias. Por otra parte, en consideración al éxito que obtuvo (particularmente ante el gran artista al cual se dirigía como una especie de coloquio: Richard Wagner) un *verdadero libro,* quiero decir, un libro que en todo caso ha satisfecho a los *mejores de su tiempo.* Esta sola razón le hacía acreedor a alguna deferencia y a ciertas consideraciones; sin embargo, no quiero disimular por completo la impresión desagradable que me produce hoy; cuán extraño me parece, después de dieciséis años, a mis ojos más experimentados, cien veces más severos, aunque de ningún modo fríos ni inclinados a desviarse de esta misma tarea a la cual este libro temerario se consagró el primero, a saber: considerar la ciencia con la óptica del artista y el arte con la óptica de la vida...

3

Repito que este libro me parece hoy un libro imposible; lo encuentro mal escrito, pesado, enojoso, erizado de imágenes forzadas e incoherentes, sentimental, endulzado aquí y allá hasta la afeminación, poco equilibrado, desprovisto del esfuerzo hacia la pura lógica, muy convencido, y por esto, creyéndose dispensado de suministrar pruebas, incluso dudando que le convenga probar; en cuanto al libro de iniciados, *música* para aquellos cuyo bautismo fue la música, y que, desde el origen de las cosas, se sienten unidos por el lazo común de los conocimientos artísticos raros; banderín de enganche para hermanos de la misma sangre *in artibus;* un libro altanero y exaltado, dirigido, ante todo, más contra el *profanum vulgus* de los *intelectuales,* pero que, por su influencia, ha probado y aún prueba que sabe descubrir sus entusiasmos y conducirlos a través del laberinto de caminos ignorados hasta llegar a venturosas playas. En todo caso —hay que confesarlo con asombro e impaciencia— aquí hablaba una voz extraña, *el apóstol de un dios aún desconocido,* pertrechado provisionalmente con el birrete del doctor, escondido bajo la pesadez y la morosidad dialéctica del alemán, agravadas por los malos modos del wagneriano; había aquí un espíritu repleto de exigencias nuevas y aún innominadas, una memoria hinchada de interrogantes, de observaciones, de oscuridades, a las cuales venía a sumarse, como un problema nuevo, el nombre de Dioniso; aquí hablaba —se ha notado con desconfianza— algo como un alma mística, casi un alma de *ménade* [13], que, atormentada y caprichosa y casi irresoluta sobre si debe entregarse o escaparse, balbucea en cierto modo un extraño lenguaje. Esta alma nueva hubiera debido cantar —¡y no hablar!—. ¡Qué lástima que no me haya atrevido a expresar como un poeta lo que entonces tenía que decir! Quizá me hubiera sido posible. Por lo menos, hubiera podido expresarme como filólogo, pues para los filólogos, en este campo, todo está casi por descubrir y dilucidar. Ante todo

[13] *Ménade:* sacerdotisa de Dioniso.

este problema —porque aquí hay un problema—. Porque será siempre absolutamente imposible comprender y representarse a los griegos, mientras no se haya contestado a esta pregunta: «¿Qué es lo dionisíaco?...».

4

Sí, ¿qué es lo dionisíaco? En este libro se encontrará una respuesta a esta pregunta; el que habla aquí es un *iniciado,* el adepto elegido, el apóstol de su dios. Quizá sería yo hoy más circunspecto, menos absoluto en presencia de un problema sicológico tan complicado como el de la investigación del origen de la tragedia entre los griegos. Punto fundamental es la medida de la subjetividad del griego frente al dolor, su grado de sensibilidad —¿ha variado este grado de sensibilidad alguna vez?—; esta cuestión de saber si su *deseo de belleza,* siempre creciente, su deseo de fiestas, de jolgorios, de cultos nuevos, no está hecho de tristeza, de miseria, de melancolía y de dolor. Y suponiendo que esto fuera así —y Pericles (o Tucídides [14]) lo da a entender en su gran oración fúnebre—, ¿de dónde procedería entonces la tendencia contraria y cronológicamente anterior, *la necesidad de lo horrible,* la sincera y áspera inclinación de los primeros helenos hacia el pesimismo, el mito trágico, la representación de todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de vacío, de fatalidad en el fondo de las cosas de la vida? ¿De dónde vendría entonces la tragedia? ¿Quizá *de la alegría,* de la salud exuberante, del exceso de vitalidad? ¿Y qué significación adquiere entonces, hablando fisiológicamente, ese delirio particular que fue la fuente del arte trágico tanto como del arte cómico: el delirio dionisíaco? ¿Acaso el delirio no sería inevitablemente el síntoma de la degeneración, de la decadencia, de una civilización excesiva? ¿Hay quizá —problema para los alienistas— una neurosis de salud, de la juventud de los pueblos, de su adolescencia? ¿Qué nos indica esa síntesis

[14] Defensor, veinticuatro siglos antes que Nietzsche, de la Voluntad del Poder.

de un dios y de un macho cabrio en el sátiro? ¿Qué experiencia, qué impulso irresistible condujeron al griego a representar por un sátiro soñador dionisíaco, al hombre primitivo? Y por lo que se refiere al origen del coro, en los siglos en que florecía la fuerza física del griego, en que el alma griega rebosaba de vida, ¿hubo entonces, tal vez, entusiasmos endémicos, visiones y alucinaciones que se manifestaban a ciudades enteras, a muchedumbres enteras reunidas en los templos? ¿Y si los griegos, precisamente en el esplendor de su juventud, hubiesen tenido la necesidad de lo trágico y hubiesen sido pesimistas? ¿Y si, para emplear una palabra de Platón, el delirio hubiese sido justamente, para la Hélada [15], *el más grande* de los beneficios? ¿Y si, por otra parte y por el contrario, los griegos, en la época misma de su disolución y de su decadencia, se hubiesen hecho cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes y también más apasionados por la lógica, más ardientes en concebir la vida lógicamente, es decir, a la vez más *serenos* y más *científicos?* ¿Cómo? ¿Es que, a despecho de todas las *ideas modernas* y de los prejuicios del gusto democrático, la victoria del *optimismo,* la *razón,* desde entonces predominante, el *utilitarismo* práctico y teórico, tanto como la democracia misma, cuyo contemporáneo es, todo esto no podría ser el síntoma de un declinar de las fuerzas, de la aproximación de la vejez y del cansancio fisiológico? El optimista Epicuro, ¿no fue precisamente un *enfermo?* Como se ve, es un verdadero fardo de graves problemas el que pesa sobre este libro, y a ellos hay que añadir el más arduo de todos: ¿Qué significa, considerada desde el punto de vista de la *Vida,* la moral?...

5

Ya en el prólogo a Richard Wagner, el arte, y no la moral, es lo que se considera como actividad esencialmente *metafísica* del hombre; en el curso de este libro se reproduce con frecuencia la

---

[15] Hélada: nombre griego que compendia todas las tierras habitadas por los helenos: Grecia, la Magna Grecia, Cirenaica y las colonias de Asia Menor.

singular proposición de que la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético. En efecto, este libro no reconoce, en el fondo de todo lo que existe, más que la idea (y la intención) de un artista; de un *Dios*, si se quiere, pero seguramente de un Dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal, no son más que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnímodo; que se desembaraza, al crear los mundos, del *tormento* de su plenitud y de su *plétora;* que se emancipa del *tormento* de las contradicciones acumuladas en sí mismo. El mundo, la objetivación liberatriz de Dios, perpetuamente y en todo instante *consumada,* en cuanto visión eternamente cambiante, eternamente nueva de Él, que lleva consigo los grandes sufrimientos, los más irreductibles conflictos, los más extremados contrastes, y que no puede libertarse de ellos más que en las *apariencias.* Toda esta metafísica de artista puede ser motejada de arbitraria, de vana, de fantástica; lo esencial es que desde el primer momento revela un espíritu que, a todo evento, decide ponerse en guardia contra la interpretación y el alcance *morales* de la existencia. Aquí se proclama, por primera vez quizá, un pensamiento *más allá del bien y del mal;* aquí, esta *perversión del sentimiento,* contra la cual Schopenhauer no se cansaba de lanzar desde luego sus imprecaciones y sus rayos, encuentra su lenguaje y su fórmula: una filosofía que ella misma empieza por clasificar la moral en el mundo de las apariencias, que se atreve a desplazarla, y no solamente entre las *apariencias* (en el sentido del *terminus technicus* idealista), sino también entre las «ilusiones», como simulacro, conjetura, prejuicio, interpretación, adorno, etc. Quizá la profundidad de esta tendencia *antimoral* puede medirse mejor por el silencio circunspecto y hostil que se guarda en todo el libro respecto del Cristianismo como la más extravagante variación sobre el tema moral que ha sido dado oír a la Humanidad hasta el presente. En efecto, nada es más completamente opuesto a la interpretación, a la justificación puramente estética del mundo, aquí expuesta, que la doctrina cristiana, que no es ni quiere ser más que *moral,* y con sus principios absolutos, por ejemplo, con su veracidad de Dios, re-

lega el arte, todo arte, al recinto de la *mentira,* es decir, le niega, le condena, le maldice. Tras semejante manera de pensar y apreciar, que por poco lógica y sincera que sea debe ser fatalmente hostil al arte, yo descubro en todo tiempo también la *hostilidad a la vida,* la rabiosa y vengativa repugnancia contra la vida misma, pues toda vida reposa en apariencia, arte, ilusión óptica, necesidad de perspectiva y de error. El Cristianismo fue, desde su origen, esencial y radicalmente, saciedad y disgusto de la vida, que no hacen más que disimularse y solazarse bajo la máscara de la fe en *otra* vida, en *una vida mejor.* El odio del *mundo,* el anatema de las pasiones, el miedo a la belleza y a la voluptuosidad, un más allá futuro inventado para denigrar mejor el presente, un deseo de aniquilación, de muerte, de reposo, en el fondo, hasta el *sábado* [16] de los *sábados* todo esto, así como la pretensión absoluta del Cristianismo a no tener en cuenta más que valores morales, me pareció siempre la forma más peligrosa, más inquietante, de una *voluntad de aniquilamiento;* por lo menos, un singo de laxitud morbosa, de profundo abatimiento, de agotamiento, de empobrecimiento de la vida, pues en nombre de la moral (en particular, de la moral cristiana, es decir, absoluta) *debemos* siempre e ineludiblemente condenar la vida, porque la vida es algo esencialmente inmoral; *debemos,* en fin, ahogar la vida bajo el peso del menosprecio y de la eterna negación, como indigna de ser deseada y falta en sí de valor alguno. La moral misma, ¿no sería una *voluntad de negación de la vida,* un secreto instinto de aniquilamiento, un principio de ruina, de decadencia, de denigramiento, un comienzo de un fin y, por consiguiente, el peligro de los peligros?... En este libro mi espíritu se reconoce como defensor de la vida *contra* la moral, y crea una concepción puramente artística, *anticristiana.* ¿Cómo llamarla? Como filólogo y obrero del arte de la expresión, la bautizaría yo, no sin alguna libertad —¿quién podría decir el verdadero nombre del Anticristo?—, con el nombre de un dios: la llamaría *dionisíaca.*

---

[16] La palabra sábado proviene del hebreo *šabath,* que significa descansar.

6

¿Se comprende ahora cuál es el problema que yo me dispongo a estudiar en este libro? ¡Cuánto siento ahora no haber tenido el valor —o la inmodestia— de emplear, para la expresión de ideas tan personales y audaces, un *lenguaje personal,* haber tratado de expresar trabajosamente, con ayuda de fórmulas kantianas y schopenhauerianas, opiniones nuevas e insólitas que eran completamente opuestas, tanto al espíritu como al sentimiento de Kant y Schopenhauer! ¿Qué pensaba Schopenhauer de la tragedia? «Lo que da al trágico alas para volar a lo sublime —dice *(El mundo como voluntad y como representación,* II, 987)— es la revelación de este pensamiento: que el mundo, la vida, no puede satisfacernos completamente, y, por consiguiente, *no es digno de que* le prestemos adhesión». En esto es en lo que consiste el espíritu trágico: por eso nos conduce a la *resignación.* ¡Oh, qué lenguaje tan diferente empleaba Dioniso! ¡Oh, qué lejos de mí estaba esta *resignación!* Pero en este libro hay aún algo peor, y que yo lamento, más que haber oscurecido y desfigurado, por fórmulas schopenhauerianas mis visiones dionisíacas, y es, sencillamente, haber *estropeado* el grandioso *problema griego,* tal como se me había revelado, por la intrusión de las cosas modernas; haberme atenido a esperanzas, allí donde no había nada que esperar, donde todo indicaba demasiado declarante un fin; haber comenzado, a propósito de la más reciente música alemana, a divagar sobre el *alma alemana,* como si precisamente estuviese a punto de descubrirse y de recobrarse; y esto en una época en que el espíritu alemán, que ha poco tiempo aún había poseído la voluntad de dominar a Europa, la fuerza de dirigir a Europa, llegaba, a guisa de conclusión testamentaria, a la *abdicación* y, bajo el pomposo pretexto de una fundación de imperio, evolucionaba hacia la mediocridad, hacia la democracia y las *ideas modernas.* En efecto, luego he aprendido a juzgar sin esperanza y sin piedad esta *alma alemana,* y con ella la actual *música alemana,* como siendo, en el fondo, puro romanticismo y la más antihelénica forma de todas las formas de arte imaginables; mas, por añadidura, una máquina de primer orden para destrozar los nervios,

doblemente peligrosa para un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, a causa de su doble propiedad de narcótico que produce la embriaguez envolviendo el espíritu en *nebulosos* vapores. Dejando naturalmente, a un lado todas las esperanzas prematuras y las inoportunas aplicaciones a las cosas actuales, que estropearon entonces mi primer libro, el gran punto de interrogación dionisíaca, aun en lo que concierne a la música, sigue estando en donde yo le había colocado: ¿qué habría de ser una música cuyo principio general no fuese el romanticismo, al ejemplo de la música alemana, sino el espíritu dionisíaco?

7

—Pero, mi querido amigo, ¿qué es lo que se ha de entender por romanticismo, si *su* libro no es romántico? ¿Es posible llevar más lejos el odio al *tiempo presente,* a la *realidad* y a las *ideas modernas* de lo que usted lo hace en su metafísica de artista, que prefiere creer en la nada, y aun en el diablo, antes que en el *presente?* Por debajo de la polifonía contrapuntística, con la cual intenta usted seducir nuestros oídos, ¿no runrunea un bajo fundamental de cólera y destrucción gozosas, una feroz animosidad contra lo que es *actual,* una voluntad que no está ciertamente muy alejada del nihilismo [17] práctico, y que parece decir: «Antes de daros la razón, antes de ver triunfante *vuestra* verdad, prefiero decir que nada es verdad»? Escuche usted con atención, señor pesimista, adorador del arte, un solo pasaje escogido de su libro: ese pasaje, de ningún modo desprovisto de elocuencia, del *matador de dragones,* que parece como un lazo insidiosamente tendido a los espíritus y a los corazones jóvenes. ¿Qué? ¿No es ésa la auténtica, la verdadera profesión de fe del romántico de 1830, bajo la máscara del pesimismo de 1850? Y detrás de esta profesión de fe, ¿no se oye preludiar el final consagrado, en uso entre los ro-

[17] Nihilismo: actitud que niega los valores intelectuales y morales de un grupo social determinado. Para Nietzsche es una actitud negativa, resultado de la desvalorización de los ideales supremos.

mánticos: ruptura, derrumbamiento, retorno y, por último, prosternación a dos rodillas ante una vieja fe, ante el Dios antiguo? Vuestro libro de pesimista, ¿no es una obra de romanticismo y de antihelenismo, algo que *a la vez produce embriaguez y oscurece el espíritu,* en todo caso un narcótico, un fragmento de música, y por cierto de música *alemana?* Pero juzgad:

> Imaginémonos una generación que crece con esa intrepidez en la mirada, con ese empuje heroico hacia lo monstruoso, lo extraordinario; imaginémonos el avance atrevido de ese matador de dragones, la orgullosa temeridad con la que esos seres vuelven la espalda a las débiles enseñanzas del optimismo, para *vivir resueltamente* de una vida plena y total: *no debía suceder necesariamente* que la experiencia voluntaria de la energía y del terror condujese al hombre trágico de esta civilización a desear un arte nuevo, el arte de la *consolación metafísica,* la tragedia, como una Helena a la que habría derecho a decir con Fausto:
>
> Y ¿no debía yo, con apasionada violencia,
> traer a la vida de la forma más divina?

¿No debía suceder esto *necesariamente?...*

—¡No, tres veces no, oh jóvenes románticos! Esto *no* debía suceder necesariamente. Pero es muy verosímil que esto *se termine así,* que acabaseis así, es decir, *consolados,* como está escrito, a despecho de todos vuestros esfuerzos para conocer por vosotros mismos la energía y el terror, *metafísicamente consolados;* en una palabra, como terminan los románticos, *cristianamente...* ¡No! Sería preciso mostraros antes la consolación *de este lado,* sería preciso enseñaros a *reír,* jóvenes amigos míos, en caso de que quisierais continuar encerrados en el pesimismo; y pudiera ser que, sabiendo reír, llegase un día que enviaseis al diablo todas las consolaciones metafísicas, empezando por la metafísica misma. O para emplear el lenguaje de ese monstruo dionisíaco que se llama *Zaratustra:*

»¡Elevad el corazón, hermanos míos, más alto! ¡Y no olvidéis tampoco vuestras piernas! Elevad también las piernas, excelentes danzantes, y mejor que esto: ¡teneos de cabeza!

»Esta corona de reidor, esta corona de rosas, yo mismo me la he puesto en la cabeza; yo mismo he canonizado mi risa. No he encontrado a nadie, hoy en día, suficientemente fuerte para ello.

»Zaratustra el danzante, Zaratustra el ligero, el que agita sus alas dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, listo y ágil, divinamente ligero.

»Zaratustra el adivino, Zaratustra el reidor, ni impaciente ni intolerante; uno que ama los saltos y los desplantes; ¡yo mismo me he puesto esta corona en la cabeza!

»Esta corona de reidor, esta corona de rosas. ¡A vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! He canonizado la risa. ¡Hombres superiores, vamos, aprended a reír!».

(Así habló Zaratustra, IV).

Slis-María, Alto Engadin, agosto de 1886

PRÓLOGO A RICHARD WAGNER [18]

Para alejar de mí todas las objeciones, todas las cóleras, todos los equívocos a que pudieran dar ocasión entre nuestros escritores, dado el singular carácter de la estética contemporánea, las ideas expuestas en este libro, y al mismo tiempo para escribir esta introducción con una beatitud contemplativa como la que va impresa en cada una de estas páginas, como la cristalización que son de la dicha y el entusiasmo, me represento en la imaginación, amigo mío, altamente venerado, el momento en que recibáis esta obra. Quizá sea al volver de un paseo por la nieve del invierno, y ya os veo contemplar en la primera hoja de este libro el Prometeo desencadenado [19], leer mi nombre, y sé que inmediatamente os sentiréis animado de la convicción de que, cualquiera que pueda ser el contenido de esta obra, su autor tenía que exponer cosas graves y significativas, y que también, en todo lo que imagina, se sentía en comunicación con voz como con una persona realmente presente, y que no le hubiera sido posible escribir sino algo que correspondiese a esta presencia real. Os acordaréis, además, que estas reflexiones me preocupaban en el momento de la aparición de vuestro admirable libro consagrado a la memoria de Beethoven,

---

[18] El 12 de diciembre de 1871 entrega Nietzsche las últimas partes del manuscrito al editor y el nuevo prólogo dedicado a Richard Wagner. El libro fue escrito bajo la influencia del compositor.

[19] La ilustración de la cubierta de la primera edición representaba a un Prometeo liberado de sus cadenas. La ilustración fue realizada por Leopold Rau. Nietzsche se preocupó del diseño de esta cubierta.

es decir, durante las inquietudes y los entusiasmos de la gran guerra que acababa de estallar. Sin embargo, estarían en grave error los que pensaran, a propósito de esta obra, en oponer la exaltación patriótica a una especie de libertinaje estético, una valiente seriedad a un recreo pueril. Es más: leyendo este libro, bien pudiera ser que reconociesen con sorpresa cuán profundamente alemán es el problema que en él se estudia y cuán legítimo es colocarle en el centro de nuestras esperanzas alemanas, de las cuales puede ser eje y palanca. Pero quizá se escandalicen de que se conceda tan seria atención a un problema estético los que son verdaderamente incapaces de tener del arte otra concepción que la de un pasatiempo agradable, un ruido cascabelero, sin el cual se podría pasar muy bien *la seriedad de la vida;* como si nadie supiera lo que se debe entender en esta comparación por una *seriedad de la vida* de esta especie. Para el gobierno de estas personas serias, declaro que, según una convicción profunda mía, el arte es la tarea más alta y la actividad esencialmente metafísica de la vida, según piensa el hombre a quien quiero que esta obra sea dedicada, como a mi noble compañero de armas y precursor en este camino.

Basilea, fines de 1871

EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA, ORIGEN DE LA TRAGEDIA [20]

1

Daríamos un gran paso en lo que se refiere a la ciencia de la estética, si llegásemos no sólo a la inducción lógica, sino a la certidumbre inmediata de este pensamiento: que la evolución progresiva del arte es resultado del *espíritu apolíneo* y del *espíritu dionisíaco,* de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y por aproximaciones simplemente periódicas. Estos nombres los tomamos de los griegos, que han hecho inteligible al pensador el sentido oculto y profundo de su concepción del arte, no por medio de nociones, sino con ayuda de las figuras netamente significativas del mundo de sus dioses. Apolo y Dioniso, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dioniso [21]. Estos dos instintos tan diferentes ca-

---

[20] Cuando regresa a Basilea tras licenciarse de la guerra franco-prusiana comienza a escribir *El origen de la tragedia en el espíritu de la música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik),* que tiene como subtítulo: «Helenismo o pesimismo». En octubre de 1871 envía el manuscrito al editor de Richard Wagner, E. W. Fritsch, ya que el suyo, Engelmann, lo había rechazado, y el 2 de enero de 1872 el libro estaba a la venta.

[21] Dioniso, el Baco de los romanos, divinidad originaria de la Tracia. Era el dios de los árboles y de los frutos: de la uva, del vino, de las vendimias y de la

minan parejos, las más de las veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas, para perpetuar, por medio de ellas, ese antagonismo que la denominación *arte*, común a ellas, no hace más que enmascarar, hasta que, al fin, por un admirable acto metafísico de la *voluntad helénica*, aparecen acoplados, y en este acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisíaca y apolínea, de la tragedia antigua.

Figurémonos por un momento, para comprenderlos mejor, estos dos instintos como los dos mundos estéticos diferentes del *ensueño* y de la *embriaguez*, fenómenos fisiológicos entre los cuales se nota un contraste análogo al que distingue al uno del otro, a lo apolíneo y a lo dionisíaco. Repitiendo la frase de Lucrecio [22], podemos decir que en el ensueño se manifestaron por primera vez al alma de los hombres las espléndidas imágenes de los dioses; en el ensueño, el gran escultor percibió las proporciones divinas de las criaturas sobrehumanas, y el poeta helénico, interrogado sobre los secretos creadores de su arte, evocó también el recuerdo del ensueño y respondió como Hans Sachs [23] en *Los maestros cantores* [24]:

---

embriaguez. Había sido criado en el interior de los bosques por sus nodrizas las *ménades*, mujeres poseídas a veces por un delirio divino. Primero fue adorado en forma de árbol rodeado de yedra; después, como hombre barbudo y vigoroso, con el *tirso*, que era una vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra, que solía llevar como cetro y que se usaba en las fiestas dedicadas a él. Una leyenda beocia le consideraba hijo de Zeus y Sémele. Las *bacantes*, para honrar a Dioniso, se reunían de noche a la luz de las antorchas y, acompañadas de una música de flautas, mataban un ternero y, despedazándolo, comían la carne cruda y sangrante. Después, acometidas de una locura religiosa que se llamaba *entusiasmo*, se lanzaban corriendo por los campos entre gritos y movimientos desordenados. Este *entusiasmo*, del griego ἐνθουσιάζω, estar inspirado por los dioses, es la nota que le sirve a Nietzsche para caracterizar lo dionisíaco. *(N. del T.)*

[22] Tito Lucrecio Caro (98?-55 a. C.). La frase es de su obra *De rerum natura*.

[23] Hans Sachs (1494-1576). Poeta y dramaturgo alemán nacido en Nuremberg. Zapatero de profesión, se le considera el más grande de los maestros cantores. Escribió más de 4.000 *Meisterlieder* que contribuyeron a familiarizar al pueblo con la Biblia de Lutero y los descubrimientos humanistas en el campo de la literarura griega y latina.

[24] *Los maestros cantores (Die Meistersinger)*, ópera en tres actos con letra y música de Richard Wagner estrenada en Múnich en 1868.

Amigo mío, la verdadera obra del poeta
es cifrar y traducir sus ensueños.
Creedme: la más verdadera ilusión del hombre
se le concede en sueños.
Todo el arte del verso y del poeta
no es más que la expresión de la verdad del ensueño.

La apariencia de plenitud de belleza del mundo del ensueño, en la producción del cual todo hombre es un artista completo, es la condición previa de todo arte plástico, y ciertamente también, como veremos, de una parte esencial de la poesía. Nos complacemos en la comprensión inmediata de la forma; todas las formas nos hablan; ninguna es diferente; ninguna es inútil. Y sin embargo, la vida más intensa de esta realidad de ensueño nos deja aún el sentimiento confuso de que no es más que una apariencia. Por lo menos, éste es el resultado de mi propia experiencia, y podría citar muchos testimonios y declaraciones de poetas para demostrar cuán normal es esta impresión y cuán extendida está. El hombre dotado de un espíritu filosófico tiene el presentimiento de que detrás de la realidad en que existimos y vivimos hay otra completamente distinta, y que, por consiguiente, la primera no es más que una apariencia; y Schopenhauer define formalmente como el singo distintivo de la aptitud filosófica, la facultad que algunos tienen de representarse a veces los hombres y las cosas como puros fantasmas, como imágenes de ensueño[25]. Pues bien, el hombre dotado de una sensibilidad artística se comporta respecto de la realidad del ensueño de la misma manera que el filósofo enfrente de la realidad de la existencia: la examina minuciosa y voluntariamente, pues en esos cuadros descubre una interpretación de la vida, y con ayuda de esos ejemplos, se ejercita en la vida. Y no son solamente, como pudiera creerse, las imágenes agradables y seductoras lo que él encuentra en sí mismo con esta absoluta lucidez: lo severo, lo sombrío, lo triste, lo si-

[25] Arthur Schopenhauer (1788-1860) estudió filosofía y religiones orientales en Weimar. Estos conocimientos se reflejan en su propia obra filosófica, impregnada de un fuerte pesimismo.

niestro, los obstáculos imprevistos, los sarcasmos de la suerte, las angustias; en una palabra, toda la *Divina comedia* de un espectáculo de fantasmas y de sombras —pues estas escenas las vive y las sufre—, y, sin embargo, sin que pueda desechar completamente esta impresión fugitiva de que no son más que una apariencia. Y quizá algunos recuerden, como yo, haber exclamado, en medio de peligros y terrores de un sueño: «¡Es un sueño! ¡No quiero que acabe! ¡Quiero seguir soñando!». He oído decir también que ciertas personas poseen la facultad de prolongar la casualidad de un solo y mismo sueño tres y más noches sucesivas. Estos hechos demuestran la evidencia que nuestra más íntima naturaleza, el fondo común de todos nosotros, encuentra en el ensueño un placer profundo y un goce necesario.

Del mismo modo, los griegos representaron bajo la figura de su dios Apolo[26] este deseo gozoso del ensueño: Apolo, en cuanto dios de todas las facultades creadoras de formas, es, al mismo tiempo, el dios adivinador. Él, desde su origen, es *la apariencia* radiante, la divinidad de la luz; reina también sobre la apariencia plena de belleza del mundo interior de la imaginación. La más alta verdad, la perfección de estos estados opuestos a la realidad imperfectamente inteligible de todos los días, en fin, la conciencia profunda de la reparadora y saludable naturaleza del sueño y del ensueño, son, simbólicamente, la analogía, a la vez, de la aptitud de la adivinación y de las artes, en general, por las cuales la vida se hace posible y digna de ser vivida. Pero no debe faltar a la imagen de Apolo esa línea delicada que la visión percibida en el sueño no podría franquear sin que su efecto se convirtiese en patológico y la apariencia nos diese la ilusión de una grosera realidad. Me refiero a esa ponderación, a esa naturalidad en las emociones más violentas, a esa serena sabiduría del dios de la forma. Conforme a su origen, su mirada debe ser *radiante como el sol;* aun cuando exprese la inquietud y la cólera, el reflejo sagrado de la visión de la belleza no debe desaparecer. Y podríamos así apli-

---

[26] Hijo de Zeus y Leto y hermano gemelo de Artemisa. Como dios del Sol era también dios de la luz del espíritu.

car a Apolo, en un sentido excéntrico, las palabras de Schopenhauer sobre el hombre envuelto en el velo de Maya *(El mundo como voluntad y representación,* I[27]): «Como un pescador en un esquife, tranquilo y lleno de confianza en su frágil embarcación, en medio de un mar desencadenado, que, sin límites y sin obstáculos, eleva y abate, mugiendo, montañas de olas espumosas, el hombre individual, en medio de un mundo de dolores, permanece impasible y sereno, apoyado con confianza en el *principium individuationis.* Podría decirse de Apolo que tiene la inquebrantable confianza en este principio y la tranquila seguridad de quien está penetrado de él, y hasta podríamos encontrar en Apolo la imagen divina y espléndida del *principium individuationis,* en cuyos gestos y miradas nos habla toda la alegría y la sabiduría de la *apariencia,* al mismo tiempo que su belleza».

En la misma página, Schopenhauer nos pinta el espantoso *horror* que sobrecoge al hombre turbado repentinamente cuando se equivoca en las formas del conocimiento del fenómeno, pareciendo sufrir una excepción en alguna de sus formas el principio de la razón. Si a este horror le agregamos el agradable éxtasis que se eleva de lo más profundo del hombre y aun de la Naturaleza al romperse el mismo *principium individuationis,* comenzamos entonces a entrever en qué consiste el *estado dionisíaco,* que comprenderemos mejor aún por la analogía de *la embriaguez.* Merced al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y todos los pueblos primitivos han cantado en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebrote primaveral, que penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisíaca, que arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo. Aun durante la Edad Media alemana, bajo el soplo de este mismo poder dionisíaco, las muchedumbres más o menos numerosas cantaban y danzaban de plaza en plaza; en estas danzas del día de san Juan y san Vito[28] reconocemos los coros báquicos de los griegos, cuyo origen se

---

[27] Primer libro que Nietzsche lee de Schopenhauer y obra cumbre de este filósofo.

[28] San Vito, cuya festividad se celebra el 15 de junio.

remonta, a través del Asia Menor, hasta Babilonia y las orgías saceas [29]. Hay personas que, por ignorancia o estrechez de espíritu, se sienten repelidas por estos fenómenos, como si se tratase de una enfermedad contagiosa, y, en la plena confianza de su propia salud, las satirizan o las miran con piedad. Estos desgraciados no sospechan la palidez cadavérica y el aire espectral de su *salud* cuando pasa delante de ellos el huracán de vida ardiente de los ensueños dionisíacos.

Bajo el encanto de la magia dionisíaca no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre. El carro de Dioniso desaparece bajo las flores y las coronas, tirado por tigres y panteras. Metamorfoseemos en un cuadro el himno a la *alegría* de Beethoven y, dando rienda suelta a la imaginación, contemplemos los millones de seres prosternados de rodillas en el polvo. Entonces el esclavo es libre, caen todas las barreras rígidas y hostiles que la miseria, la arbitrariedad o la *moda insolente* han levantado entre los hombres. Ahora, por el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no solamente reunido, reconciliado, fundido, sino Uno, como si se hubiera desgarrado el velo de Maya [30] y sus pedazos revoloteasen ante la misteriosa *Unidad primordial.* Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. Sus gestos delatan una encantadora beatitud. Del mismo modo que ahora los animales hablan y la tierra produce leche y miel, también la voz del hombre resuena como algo sobrenatural: el hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que ha visto en sus ensueños. El hombre no es ya un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se re-

---

[29] Fiestas de la fertilidad celebradas en febrero y en lugares poblados de sauces. Son fiestas de la mitología sajona y druídica.

[30] El concepto de Maya, propio del budismo, alude a que todo cuanto nos rodea y nos afecta es apariencia, ilusión, pero no realidad.

vela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez. La más noble arcilla, el mármol más precioso, el hombre, se ha petrificado y plasmado, y a los golpes del buril del artista de los mundos dionisíacos, responde el grito de los Misterios eleusinos [31]: «¿Os arrodilláis, millones de seres? ¿Mundo, presientes al Creador?». *Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?* [32].

2

Hasta este momento hemos considerado lo apolíneo y su contrario, lo dionisíaco, como formas de dos fuerzas artísticas que brotan del seno mismo de la Naturaleza sin *intermediación del artista humano,* fuerzas por las cuales los instintos de arte de la Naturaleza se satisfacen inmediata y discretamente: por un lado, como el mundo de imágenes del ensueño, cuya perfección no depende en modo alguno del valor intelectual o de la cultura artística del individuo; por otra parte, como una realidad plena de embriaguez que, a su vez, no se preocupa del individuo, y aun persigue el aniquilamiento del individuo mismo y su disolución liberadora por un sentimiento de identificación mística. Con relación a estos fenómenos artísticos inmediatos de la Naturaleza, todo artista es un *imitador;* es decir, ya sea el artista del ensueño apolíneo, ya sea el artista de la embriaguez dionisíaca, o —por ejemplo, en la tragedia griega— a la vez el artista de la embriaguez y el artista del ensueño. Así es como debemos considerarle cuando, exaltado por la embriaguez dionisíaca hasta el místico renunciamiento de sí mismo, se abandona solitario, se aparta de los coros delirantes y, por el poder del ensueño apolíneo, su propio estado, es decir, su unidad, su identificación con las fuerzas

---

[31] Misterios eleusinos: eran los celebrados anualmente por los griegos en Eleusis, ciudad de la antigua Grecia, en el Ática, en honor de Deméter y su hija Perséfone. Se remontan al siglo VIII a. C. y están relacionados con los ritos de la agricultura. Pero el hermetismo de sus participantes ha hecho que no se tenga completa información sobre ellos.

[32] Versos del «Himno a la alegría», de Schiller, sobre el que está compuesto el último tiempo de la *Novena Sinfonía,* de Beethoven. *(N. del T.)*

primordiales más esenciales del mundo, se le revela como una visión simbólica.

Después de estas premisas y consideraciones generales, tratemos de averiguar hasta qué grado y en qué medida fueron desarrollados entre los griegos estos instintos artísticos de la Naturaleza: nos encontraremos de este modo en estado de comprender y de apreciar más profundamente la relación del artista griego con sus modelos primordiales o, según la expresión de Aristóteles, «la imitación de la Naturaleza». Respecto de los ensueños de los griegos, a pesar de la literatura específica y de todas las anécdotas que a este hecho se refieren, no podemos hacer más que conjeturas; sin embargo, estas conjeturas no dejan de tener una apariencia de seguridad: ante la precisión y firmeza de su visión plástica, unidas a su evidencia y sincera pasión por el color, no podríamos menos de suponer, para confusión de todos los que nacieron posteriormente, que en todos sus ensueños había una casualidad lógica de líneas y contornos, de colores y de grupos, un encadenamiento de las escenas que recuerdan sus mejores bajorrelieves, cuya perfección e incomparable belleza nos autorizarían ciertamente, si fuera posible una comparación, a calificar de Homeros a los griegos soñadores, y de Grecia soñadora, a Homero mismo; y esto con una significación más profunda que si el hombre moderno, a propósito de sus ensueños, osase compararse con Shakespeare.

En cambio, ya no tenemos necesidad de atenernos a conjeturas para romper el velo que encubre el inmenso abismo que separa a los *griegos dionisíacos* de los bárbaros dionisíacos. De todos los confines del mundo antiguo —para no hablar aquí del moderno—, desde Roma hasta Babilonia, nos llegan los testimonios de la existencia de las fiestas dionisíacas, cuyos medios más elevados son, respecto de las fiestas dionisíacas griegas, lo que el sátiro barbudo que toma el nombre de cabrón y sus atributos es a Dioniso mismo. Casi en todas partes el objeto de estos regocijos es una licencia sexual y desenfrenada, cuya ola exuberante rompe las barreras de la consanguinidad y suspende las leyes venerables de la familia: aquí se desencadena verdaderamente la más salvaje bestialidad de la Naturaleza, en una horrible mezcla de sensuali-

dad y de crueldad que siempre me ha parecido como el verdadero *filtro de Circe*[33]. Los griegos parecen haber estado defendidos y victoriosamente protegidos durante algún tiempo contra la fiebre y el frenesí de estas fiestas, que llegaron hasta ellos por tierra y por mar, por la orgullosa imagen de Apolo, a la cual la cabeza de Medusa era incapaz de oponer una fuerza más peligrosa que esta grotesca y brutal violencia dionisíaca. Esta actitud desdeñosa de Apolo se ha eternizado en el arte dórico[34]. Pero cuando al fin las raíces más profundas del helenismo se desencadenaron de semejantes instintos, la resistencia se hizo más difícil, casi imposible. La acción del dios de Delfos se limitó entonces a arrancar de las manos de su terrible enemigo, por una alianza oportuna, sus armas homicidas. Esta alianza es el momento más importante de la historia del culto griego: por cualquier lado que se le mire, comprobamos los trastornos producidos por este acontecimiento. La consecuencia fue la reconciliación de los dos adversarios, con una rigurosa delimitación de las líneas fronterizas, que de ahora en adelante los dos debían respetar, y con cambios periódicos y solemnes de presentes; en el fondo, el abismo no estaba colmado. Pero si examinamos cómo se manifestó el poder dionisíaco bajo la influencia de este tratado de paz, reconoceremos en los orígenes dionisíacos de los griegos, comparados con la degradación del hombre, convirtiéndose en tigre o mono, de las fiestas babilónicas, la significación de las fiestas de redención liberatriz del mundo y de los días de transfiguración. Por primera vez, con ellas, el gozoso delirio del arte invadió la Naturaleza; por primera vez, con ellas, la destrucción del principio de individuación se manifiesta como un fenómeno artístico. El execrable filtro de goce y de crueldad se hace impotente; únicamente la mezcla singular que forma el doble carácter de las emociones de los soñadores dionisíacos le recuerda —como un bálsamo saludable recuerda el veneno homicida—: me refiero a este fenómeno del

---

[33] *Circe:* hechicera que vivía en la isla de Eea y que, mediante un filtro, convirtió en cerdos a los compañeros de Ulises para retenerlos a su lado.

[34] Tanto el arte dórico como, en la música, la escala dórica estaban consagrados a Apolo.

sufrimiento suscitando el placer, de la alegría arrancando acentos dolorosos. Un suspiro sentimental de la Naturaleza, que gime al verse despedazada en individuos, pasa a través de estas fiestas. El canto y la mímica de estos soñadores de alma híbrida eran para el mundo griego, en tiempos de Homero, algo *nuevo e inusitado*: la música dionisíaca, en particular hacía nacer de ellos el espanto y el temblor. Si la música, en apariencia, era ya conocida como arte apolíneo, no poseía, sin embargo, este carácter más que en calidad de pulsación cadenciosa de las ondas del ritmo, cuyo poder plástico hubiera sido desarrollado hasta la evocación de impresiones apolíneas. La música de Apolo era una arquitectónica sonora de arte dórico, pero cuyos sonidos estaban fijados de antemano como los de las cuerdas de la cítara. La esencia misma de la música dionisíaca y de toda música, la violencia conmovedora del sonido, el torrente unánime de la melodía y el mundo incomparable de la armonía, estos elementos fueron cuidadosamente separados como no apolíneos. En el ditirambo dionisíaco [35], el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas sus facultades simbólicas; entonces siente y quiere expresar algo que jamás hasta entonces había experimentado: la destrucción del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, de la naturaleza misma. De ahora en adelante, la esencia de la naturaleza se expresará simbólicamente; un nuevo mundo de símbolos será necesario, toda una simbólica corporal; no solamente el simbolismo de los labios, del rostro, de la palabra, sino también todas las actitudes y los gestos de la danza, ritmando los movimientos de todos los miembros. Entonces, con una vehemencia repentina, las otras fuerzas simbólicas, las de la música, se acrecientan en ritmo, dinámica y armonía. Para fuerzas simbólicas, el hombre debe haber alcanzado ya ese grado de renunciación que quiere proclamarse simbólicamente en esas fuerzas; el adepto ditirám-

---

[35] Ditirambo dionisíaco: ditirambo proviene de διθύραμβος, canto en honor de Dioniso. Himno que en la antigua Grecia se entonaba durante las fiestas de la vendimia para honrar a Dioniso. Fue la última forma artística de la lírica griega, pues al introducirse un solista en el coro (536 a. C.) se dio el primer paso hacia la tragedia.

bico de Dioniso no es entonces comprendido más que por sus afines. ¡Con qué estupefacción le contemplaría el griego apolíneo! Con una estupefacción tanto más profunda cuanto que a ella se mezclaba un estremecimiento, producido por la idea de que todo aquello no era tan extraño a su propia naturaleza; sí, que su conciencia apolínea no era más que un velo que le ocultaba este mundo dionisíaco.

3

Para comprender esto no es preciso demoler, piedra por piedra, por decirlo así, todo el maravilloso edificio de la cultura apolínea, hasta llegar a descubrir los fundamentos en que estaba asentado. Y desde el primer momento vemos, erigidas sobre el frontón de dicho templo, las majestuosas figuras de los dioses olímpicos, cuyas hazañas, brillando a lo lejos en sus relieves de mármol, constituyen el ornamento de estos frisos. No nos debe extrañar que la imagen de Apolo se encuentre entre las demás como una divinidad en medio de otras divinidades iguales que no pretende ocupar el rango superior. El mismo instinto personificado olímpico, del cual, en ese sentido, Apolo puede ser considerado como padre. ¿Qué necesidad inusitada, qué imprescindible necesidad engendró este mundo luminoso de las criaturas olímpicas?

El que reverenciando en su corazón otras creencias se aproxime a estos dioses olímpicos buscando elevación moral, santidad, espiritualidad corporal, y busque en sus miradas el amor y la piedad, pronto desviará sus ojos, irritado y descorazonado. Aquí nada recuerda el ascetismo, la inmaterialidad o el deber; es una vida exuberante, triunfante, en la cual todo, tanto el bien como el mal, está divinizado. Y ante este fantástico desbordamiento de vitalidad, el observador permanece perplejo y se pregunta en qué filtro encantado han podido beber aquellos hombres esta embriaguez vivificadora para que, sea cualquiera la dirección en que miren, se les aparezca Helena, la de las dulces sonrisas, «cerniéndose como un símbolo voluptuoso», imagen ideal de su propia existencia. Sin embargo, debemos gritar a este contemplador de-

sencantado: «No te alejes; escucha primero lo que cuenta la sabiduría popular de los griegos con motivo de esta vida misma que se despliega ante ti con tan inexplicable serenidad. Según la antigua leyenda, el rey Midas persiguió durante largo tiempo en el bosque, sin poder alcanzarle, al viejo Sileno [36], compañero de Dioniso. Cuando al fin logró apoderarse de él, el rey le preguntó qué cosa debía el hombre preferir a toda otra y estimar por encima de todas. Inmóvil y obstinado, el demonio [37] (*Daimon* [38]) permanecía mudo, hasta que por fin, obligado por su vencedor, se echó a reír y pronunció estas palabras: "Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no *ser,* ser la *nada.* Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto"».

A los ojos de esta sabiduría popular, ¿qué significa el mundo de los dioses olímpicos? La visión plena de éxtasis del mártir torturado opuesta a los suplicios.

Ahora el monte encantado del Olimpo se entreabre a nuestros ojos y nos deja ver los sitiales. El griego conoció y experimentó las angustias y los horrores de la existencia: para poder vivir, tuvo necesidad de la evocación protectora y deslumbrante del ensueño olímpico. Esta perturbación extraordinaria frente a las potencias tiránicas de la Naturaleza; esta Moira [39] tronando sin piedad por encima de todo conocimiento; este buitre del gran amigo de la Humanidad, Prometeo [40]; el espantoso destino del

---

[36] Sileno era un genio de las fuentes, a quien se representaba como un viejo calvo, tripudo y feísimo, siempre borracho. Generalmente iba montado en un asno, y a veces se le representaba con cola y pezuñas de caballo. *(N. del T.)*

[37] Demonio, del griego δαιμόνιον, que significa divinidad; también, espíritu maligno.

[38] Daimon, δαίμων: dios, divinidad, genio, espíritu, sombra, fantasma, demonio, hado.

[39] Moira: diosa encargada de reglamentar el destino del mundo y de presidir la vida de cada ser humano.

[40] Zeus envió un diluvio para borrar la especie humana de la faz de la tierra, y fue Prometeo quien aconsejó a su hijo Deucalión que construyera un arca donde se salvara él con su esposa, Pirra. Los beneficios que la humanidad debería a Prometeo son el cómputo del tiempo, el alfabeto, los números y la aritmética, la

sabio Edipo[41]; la maldición de la raza de los Atridas[42], que constriñó a Orestes al asesinato de su madre[43]; en una palabra, toda esta filosofía del dios de los bosques y los mitos que con ella se relacionan, esta filosofía de que perecieron las sombras etruscas, todo esto fue echado por tierra y vencido por los griegos para toda perpetuidad, o por lo menos velado y separado de su mirada, con ayuda de ese *mundo intermediario* y estético de los dioses olímpicos. Para poder vivir, fue preciso que los griegos, impulsados por la más imperiosa necesidad, creasen estos dioses; y podemos representarnos tal evolución por el espectáculo de la primitiva teogonía tiránica del espanto, transformándose bajo el impulso de este instinto de belleza apolínea y llegando a ser, por transiciones insensibles, la teogonía de los goces olímpicos, como las rosas que nacen de un zarzal espinoso. ¿Cómo hubiera podido de otro modo este pueblo tan delicado, tan impetuoso, de tanta capacidad para el *dolor;* cómo hubiera podido, digo, soportar la existencia si no hubiera contemplado en sus dioses la imagen más pura y radiante? Ese mismo instinto que da la vida al arte como complemento y terminación de la existencia, dio también nacimiento al mundo olímpico, que fue para la *Voluntad* helénica el espejo en que se reflejaba su propia imagen transfigurada. De este modo los dioses, viviéndola ellos mismos, justificaban la vida humana (¡única teodicea[44] satisfactoria!). La vida,

---

memoria, la doma y utilización de los animales, la medicina, la navegación, la ciencia de predecir el futuro y el fuego. Zeus, irritado por el robo del fuego sagrado del Olimpo por parte de Prometeo para dárselo a los humanos hizo que Hefesto le encadenase en el risco más alto del Cáucaso. Prometeo insultó a Zeus, y éste, más irritado, dispuso que durante el día un buitre le devorase las entrañas, que le volvían a crecer por la noche.

[41] Al enterarse Edipo de que había matado a su padre y estaba casado con su madre se sacó los ojos.

[42] Descendientes de Atreo, hijos de Agamenón y autores de toda clase de crímenes.

[43] Orestes, hijo de Agamenón —por tanto, perteneciente a la raza de los Atridas— y de Clitemnestra, mata a su madre para vengar la muerte de su padre. Éste fue asesinado por Egisto, amante de Clitemnestra y, también, primo de Agamenón.

[44] Teodicea (de Θεός, Dios, y δικη, justicia): teología natural.

bajo los rayos solares de tales dioses, fue sentida como digna de ser vivida, y el verdadero *dolor* de los hombres homéricos fue entonces verse privados de esta vida y, ante todo, pensar en una muerte próxima; de suerte que entonces se pudo decir, volviendo del revés la sentencia de Sileno, que «para ellos lo peor es una muerte rápida, y luego tener que morir algún día». Cuando por primera vez resonó el lamento, brotó de nuevo de los labios de Aquiles, de corta vida; se elevó de la multitud errante de las razas humanas, semejante a las hojas dispersas por el viento; su eco llenó los últimos años de la edad heroica. No es indigno de los más grandes héroes desear la vida, aun alcanzada al precio de la esclavitud. Bajo la influencia apolínea, la *Voluntad* desea tan violentamente esta existencia, el hombre homérico se identifica tan completamente con ella, que su queja misma se transforma en un himno a la vida.

Aquí debemos advertir que esta armonía, tan apasionadamente admirada por la humanidad moderna, esta identificación completa del hombre con la naturaleza, para la cual Schiller ha puesto en uso la expresión de «ingenuidad», no es en manera alguna un fenómeno tan sencillo, tan evidente en sí mismo y, al mismo tiempo, tan inevitable, que *debamos* fatalmente encontrarle en el dintel de toda civilización como un paraíso de la Humanidad. Este prejuicio no pudo existir más que en una época en que se buscaba el tipo del artista en el *Emilio* de Rousseau, y en la que se creía haber encontrado en Homero un artista de esta especie, un Emilio educado en el seno de la naturaleza[45]. Cuando encontramos el *ingenuo* en el arte, hemos encontrado el apogeo de la acción de la cultura apolínea, que siempre tiene que derribar un imperio de titanes, vencer monstruos y triunfar con ayuda del poderoso espejismo de ilusiones agradables, del profundo horror del espectáculo del mundo y de la más exasperada sensibilidad para el sufrimiento. Pero esta ingenuidad, esta completa absorción en la belleza de la apariencia, ¡cuán rara vez se logra! Lo

[45] En *Emilio (Émile,* 1762), de Jean-Jacques Rousseau, se exponen las famosas teorías educativas que encarecen una educación «natural» para desarrollar al máximo las más altas facultades humanas.

que constituye la inefable sublimidad de Homero es que, con relación a esta cultura apolínea, es lo que el artista del ensueño a la facultad de soñar del pueblo y de la Naturaleza en general. La *ingenuidad* homérica no debe ser comprendida sino como la completa victoria de la ilusión apolínea: una ilusión semejante a las sugeridas tan frecuentemente por la Naturaleza para conseguir sus fines. El verdadero designio está disimulado bajo una apariencia engañosa: nosotros tendemos los brazos hacia esta imagen y, por nuestra ilusión, la Naturaleza alcanza sus fines. Entre los griegos, la *Voluntad* quería contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio por el arte; para glorificarse era preciso que las criaturas de esta *Voluntad* se sintiesen ellas mismas dignas de ser glorificadas; era preciso que se reconociesen en una esfera superior, sin que la perfección de este mundo ideal obrase como una coacción o como un reproche. Y ésta es la esfera de belleza, en la que ellos veían en los olímpicos su propia imagen. Con la ayuda de este espejismo de belleza, la *Voluntad* helénica combatía esta aptitud para el sufrimiento, esta filosofía del mal y del dolor, cualidades correlativas de todo instinto artístico; y como monumento de su victoria, se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.

4

Sobre este artista ingenuo, la analogía del ensueño nos puede enseñar mucho. Cuando nos imaginamos al soñador sumergido en la ilusión del mundo de los ensueños y exclamando, sin disipar esta ilusión: «¡No es más que un sueño! ¡No quiero que cese! ¡Quiero seguir soñando!»; si de aquí debemos concluir que existe una alegría interior profunda en la contemplación de las imágenes del ensueño; si, por otra parte, para poder llegar en el ensueño a esta íntima felicidad contemplativa nos es preciso haber olvidado completamente el día y sus abrumadoras ilusiones, podremos, bajo la inspiración de Apolo, intérprete de los sueños, explicar todos estos fenómenos, poco más o menos, como sigue: Al igual que de las dos mitades de la vida —la que vivimos despier-

tos y la que vivimos en sueños—, la primera nos parece incomparablemente la más perfecta, la más importante, la más seria, la más digna de ser vivida, y hasta diría que la única que vivimos; así (por más que esto pueda parecer una paradoja) yo sostendría que el ensueño de nuestras noches tiene una importancia igual respecto a esta esencia metafísica, cuya apariencia exterior somos. En efecto, cuanto más compruebo en la Naturaleza estos instintos estéticos omnipotentes y la fuerza irresistible que los impulsa a objetivarse en la apariencia, a satisfacerse en la apariencia libertadora, más inclinado me siento a esta hipótesis metafísica de que el Ser absoluto, el Uno primordial, en cuanto agobiado por eternas miserias y lleno de contradicciones irreductibles, tiene necesidad, para su perpetua liberación, a la vez, del encanto de la visión y de la alegría de la apariencia; y que, absoluta e íntegramente comprendidos en esta apariencia y constituidos por ella, estamos obligados a concebirla como el no-ser absoluto, es decir, como un perpetuo devenir en el tiempo, el espacio y la casualidad; en otras palabras, como una realidad empírica. Si hacemos abstracción por un momento de nuestra propia realidad, si concebimos nuestra existencia empírica y la del mundo en general como una representación del Uno primordial suscitada en todo momento, entonces el sueño nos deberá aparecer como la apariencia de la apariencia, o sea como una satisfacción más perfecta aún de la apetencia primordial a la apariencia. Por la misma razón que de lo más profundo de la Naturaleza se eleva esta alegría indescifrable enfrente del artista ingenuo y de la obra de arte ingenua, que no es tampoco más que una *apariencia de la apariencia.* Uno de estos mortales ingenuos, Rafael, nos ha hecho patente, en un cuadro casi simbólico, esta reducción exponencial de la apariencia en apariencia que es el procedimiento primordial del artista ingenuo y, al mismo tiempo, de la cultura apolínea. En su *Transfiguración,* la parte inferior del cuadro, con el niño poseído de los demonios, con los que le llevan desesperados, con discípulos helados de espanto, nos muestra el espectáculo del eterno dolor original, principio único del mundo. La *apariencia* es aquí el reflejo, la contraapariencia del eterno conflicto, padre de las cosas. De esta apariencia se eleva entonces, como un aroma de

ambrosía, un mundo nuevo de apariencia, como una visión imperceptible a los que están prisioneros en la apariencia primera: una visión deslumbrante del éxtasis más puro en la beatitud contemplativa de la mirada vidente. Aquí tenemos, ante los ojos, el mundo de belleza apolínea y el abismo que encubre la espantosa sabiduría de Sileno, y notamos, por intuición, su necesidad recíproca. Pero Apolo se nos aparece de nuevo como la imagen divinizada del principio de individuación, en el cual únicamente se realizan los fines eternos del Uno primordial, su liberación por la visión, por la apariencia; con gestos sublimes nos hace ver que el mundo del sufrimiento es necesario para que él, el individuo, se lance a la creación de la visión libertadora, y entonces, abismado en la contemplación de esta visión, permanezca en calma y lleno de seguridad en su frágil embarcación, golpeada por los embates de las olas de alta mar.

Esta divinización de la individuación, cuando nos la representamos, sobre todo como imperativa y reguladora, no conoce más que una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites de la personalidad, la *medida* en el sentido helénico. Apolo, como divinidad ética, exige de los suyos la medida, y para poderla conservar, el conocimiento de sí mismo. Y así, a la exigencia estética de la belleza necesaria viene a sumarse la disciplina de estos preceptos: «¡Conócete a ti mismo!» y «¡No vayas demasiado lejos!», mientras que el descuido y la exageración son los demonios hostiles de la esfera apolínea, y en este sentido, pertenecen en propiedad a la época preapolínea, es decir, al mundo bárbaro. A causa de su titanesco amor a la Humanidad, Prometeo tuvo que ser destrozado por el buitre; por su excesiva sabiduría, que le hizo adivinar el enigma de la esfinge [46], Edipo se vio arrastrado a un torbellino inextricable de

---

[46] La esfinge habitaba en una colina junto a Tebas y devoraba a quien no respondía a su pregunta. Creonte, hermano de Yocasta, madre de Edipo, y gobernador de Tebas prometió la corona y la mano de Yocasta —viuda ya, pues Edipo había matado a su padre, Layo, sin conocer el parentesco— a quien descubriera el enigma: «Cuál es el animal que en su infancia camina con cuatro pies, con dos en su juventud y con tres en la vejez». Edipo lo resolvió: «el hombre» y así fue rey de Tebas y se casó con su propia madre sin saber que ésta lo era.

monstruosos delitos: así es como el dios de Delfos interpretaba el pasado griego.

Del mismo modo, al griego apolíneo le parecería *titanesco* y *bárbaro* el estado emotivo provocado por el estado dionisíaco, y ello sin que pudiese engañarse respecto de la afinidad profunda que le acercaba a esos titanes vencidos y a esos héroes. Hasta hubo de sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y medida, reposaba sobre el abismo oculto del mal y del conocimiento, y el espíritu dionisíaco le mostraba de nuevo el fondo del abismo. ¡Y no obstante, Apolo no pudo vivir sin Dioniso! Lo *titánico,* lo *bárbaro,* fue, en último extremo, una necesidad tan imperiosa como lo apolíneo. Imaginemos ahora cómo debió de resonar, a través de este mundo artificialmente limitado por la apariencia y la medida, la embriaguez extática de las fiestas dionisíacas en melodías encantadoras y seductoras; cómo en estos cantos, estalló, semejante a un grito desgarrador, todo el exceso desmesurado de la Naturaleza, en alegría, dolor y conocimiento; representémonos lo que podía valer, a los ojos de ese coro demoníaco de las voces del pueblo, la salmodia del artista apolíneo, rimada por las armonías espectrales de las arpas. Las musas de las artes de la apariencia palidecieron ante un arte que proclamaba la verdad en su embriaguez; a la serenidad olímpica contestaron la sabiduría de Sileno: «¡Ay de vosotros! ¡Ay de vosotros!». El individuo, con toda su ponderación y su mesura, cayó en el olvido de sí mismo, propio del estado dionisíaco, y olvidó los preceptos apolíneos. Lo *desmesurado* se reveló como verdad; brotó espontáneamente del corazón de la Naturaleza. Y así es cómo por dondequiera que penetró el espíritu dionisíaco, la influencia apolínea fue destruida y aniquilada. Pero también es incontestable que en el sitio en que se verificó el primer asalto, la actitud y la majestad del dios de Delfos se manifestaron más impasibles y más amenazadoras que en cualquier otra parte. En efecto, el Estado y el arte de los dorios no me parecen explicables sino como una ciudadela avanzada del espíritu apolíneo: sólo al precio de una lucha incesante con la naturaleza titánica y bárbara del espíritu dionisíaco pudo vivir y durar un arte de tan dura altivez, tan formidablemente fortificado, una

educación tan guerrera y dura, un principio de gobierno tan cruel y brutal.

En lo que precede no he hecho más que desarrollar las ideas adelantadas por mí al comenzar este estudio: he mostrado cómo el espíritu dionisíaco y el espíritu apolíneo, reforzándose mutuamente, han dominado el alma helénica por manifestaciones sucesivas, por creaciones siempre nuevas; cómo de la edad de *acero,* con sus combates de titanes y de la amargura de su filosofía popular, nace y crece poco a poco el mundo homérico, bajo la influencia tutelar del instinto de la belleza apolínea; cómo este esplendor *ingenuo* fue devorado de nuevo por el torrente dionisíaco invasor, y cómo enfrente de estas potencias nuevas se yergue el espíritu apolíneo en la severidad majestuosa del arte dórico y de la concepción dórica del mundo. Si en lo que se refiere a la lucha de estos dos principios enemigos la historia de los primeros helenos se divide así en cuatro grandes períodos artísticos [47], ahora nos preguntamos hacia qué último objeto tendían estas transformaciones y esos esfuerzos en el caso que no quisiéramos considerar su última manifestación, el arte dórico, como el término y el fin supremo de esos instintos estéticos, y entonces se ofrece a nuestras miradas la obra de arte sublime y gloriosa de la *tragedia antigua* y el ditirambo dramático como la terminación de estos dos instintos, cuya unión misteriosa, después de un largo antagonismo, se manifestó en el esplendor de semejante brote, que es, a la vez, Antígona [48] y Casandra [49].

---

[47] Primer período: 800-480 a. C.; segundo período: 480-400 a. C.; tercer período: 400-300 a. C.; cuarto período: 300-50 a. C..

[48] Antígona: hija de Edipo y Yocasta. Por dar sepultura a sus hermanos contra las órdenes de su tío Creonte fue condenada a ser emparedada viva en el panteón familiar y allí se suicidó.

[49] Casandra, cautiva de Agamenón. Le prometió a Apolo ser su esposa si le concedía el don de conocer lo venidero, pero cuando éste se lo dio, ella no cumplió su palabra. Para vengarse, Apolo le aseguró que nadie creería sus predicciones, como así fue. Siendo esclava de Agamenón le vaticinó que su mujer le haría asesinar, pero él no la creyó. Egisto, amante de Clitemnestra, esposa de Agamenón, asesinó a éste e hizo matar a Casandra y a los dos hijos que había tenido de Agamenón.

5

Nos acercamos ahora al verdadero objetivo de nuestras investigaciones, que es conocer y penetrar el genio y la obra de arte dionisio-apolínea, o por lo menos presentir la naturaleza de este agregado misterioso. Aquí es preciso preguntarnos, ante todo, en qué lugar del mundo helénico apareció por primera vez ese germen nuevo cuya evolución nos conduce hasta la tragedia y el ditirambo dramático. La Antigüedad misma se ha encargado de responder simbólicamente, grabando juntos sobre las gemas, piedras, pinturas, etc., a Homero y Arquíloco[50] como los primeros antepasados y antorchas de la poesía griega, en la convicción profunda de que únicamente estas dos naturalezas, igual y absolutamente originales, deben ser consideradas como la fuente del torrente de fuego que se esparció en seguida por todo el mundo griego. Homero, el viejo soñador y perdido en sus pensamientos, el tipo del artista ingenuo, apolíneo, contempla con asombro el rostro apasionado del belicoso servidor de las musas, Arquíloco, que se lanza, feroz y fogoso, a través de la vida y la estética moderna, no sabría añadir a este cuadro más que esta reflexión: que al artista *objetivo* es opuesto aquí el primer artista *subjetivo*. Esta explicación tiene para nosotros poca utilidad, porque el artista subjetivo no es, a nuestros ojos, más que un mal artista, y exigimos, en toda manifestación artística y en todos los grados del arte, ante todo y en primer lugar, la victoria sobre lo subjetivo, la emancipación de la tiranía del *yo*, la abolición de toda voluntad y de todo deseo individual; porque sin objetividad, sin contemplación desinteresada, no podemos ni siquiera creer nunca en una actividad creadora verdaderamente artística, aun la más efímera. Por esto es por o que nuestra estética debe, ante todo, resolver el problema de la posibilidad del *lírico* en cuanto artista: el lírico, según la experiencia de todos los tiempos, que siempre dice *yo* y que vocaliza ante nosotros toda la gama cromática de sus pasio-

---

[50] Homero, como representante de la poesía apolínea, y Arquíloco, por sus poemas violentamente satíricos, como representante de la dionisíaca.

nes y de sus deseos. Y justamente este Arquíloco, al lado de Homero, nos espanta por el grito de su odio y de su menosprecio insultante, por las explosiones delirantes de sus apetitos; ¿no es el primer artista subjetivo, y por esto mismo el verdadero no-artista? Pero ¿de dónde procede entonces la veneración que atestigua a este poeta, por sentencias memorables, precisamente del oráculo de Delfos[51], ese hogar del arte *objetivo?*

Schiller nos ha iluminado sobre el mecanismo de su propia creación poética, por una observación sicológica que a él le parece inexplicable y que, sin embargo, no parece difícil de comprender: confiesa, en efecto, que, para él, la condición preparatoria favorable a la creación poética no era la visión de una serie de imágenes, con una casualidad coordinada de las ideas, sino más bien una *disposición musical.* «La percepción se verifica en mí primeramente sin objeto claro y definido; éste se forma más tarde. Un estado de alma musical le precede y engendra en mí la idea poética». Si añadimos ahora a estos datos el fenómeno más importante de todo arte lírico antiguo, la asociación y aun la identidad del *poeta lírico* y del *músico,* en comparación al cual nuestro lirismo moderno parece una estatua de un dios sin cabeza, podemos, según los principios expuestos de nuestra metafísica estética, explicarnos el poeta lírico de la manera siguiente: el poeta lírico se identifica primeramente de una manera absoluta con el Uno primordial, con su sufrimiento y sus contradicciones, y reproduce la imagen fiel de esta unidad primordial en cuanto música, por lo que ésta ha podido ser calificada, con razón, de reproducción, de segundo vaciado[52] del mundo; pero entonces, bajo la influencia apolínea del ensueño, esta música se manifiesta a él de

---

[51] Refiere la leyenda que un día los habitantes de Paros, queriendo fundar una colonia en la isla de Tasos, enviaron a Delfos al que debía ser su jefe para que consultara el oráculo de Apolo. Pero cuando se conoció en Paros la misteriosa respuesta del dios, nadie consiguió interpretar su significado. Entonces surgió de entre los ciudadanos un joven que consiguió aclarar la divina sentencia. Aquel muchacho, partícipe del lenguaje de los dioses, al que Apolo había predicho la inmortalidad, era Arquíloco.

[52] Vaciado en el sentido de crear un objeto tras echar en el molde la materia que lo va a formar y retirar después éste.

una manera sensible, visible como en un *ensueño simbólico.* Este reflejo, sin imágenes y sin conceptos, del sufrimiento primordial en la música, por su evolución liberadora en la apariencia de la visión, produce ahora un nuevo espejismo, como símbolo concreto o ejemplo. Ya el artista ha abdicado de su subjetividad bajo la influencia dionisíaca: la imagen que le muestra al presente la identificación absoluta de sí mismo con el alma del mundo es una escena de ensueño que simboliza perceptiblemente estos conflictos y este sufrimiento original, al mismo tiempo que la alegría primordial de la apariencia. El *yo* del lírico resuena, pues, desde el más profundo abismo del ser; su *subjetividad,* en el sentido de los estéticos modernos, es una ilusión. Cuando Arquíloco [53], el primer lírico de los griegos, testimonió a las hijas de Licambes [54], a la vez, su furioso amor y su menosprecio, no son sus pasiones arrebatadas en el vértigo de una ronda orgiástica lo que contemplamos: vemos a Dioniso y las ménades; vemos a Arquíloco sumergido en un profundo sueño: tal como le describe Eurípides en *Las bacantes,* el sueño en los altos caminos de las montañas, bajo el sol de mediodía. Entonces Apolo se adelanta hacia él y le toca con su laurel. Y el encanto dioniso-musical del durmiente desborda y brota en imágenes chispeantes, en poemas líricos que, cuando lleguen al apogeo de su evolución, se llamarán tragedias y ditirambos dramáticos.

El artista plástico, así como el artista épico, que se le parece, se abisma en la contemplación de las imágenes. Sin el socorro de ninguna imagen, el músico dionisíaco es, por sí solo y él mismo, el sufrimiento primordial y el eco primordial de este sufrimiento.

---

[53] Con Arquíloco empieza la poesía lírica. Al principio es de origen popular, sin carácter religioso, y al mismo tiempo colectivo, por la formación de comunidades o gremios musicales de carácter local, que iban de pueblo en pueblo para celebrar sus fiestas dionisíacas. Empleaba preferentemente el yambo y el troqueo. Después deja la perfección de este género. *(N. del T.)*

[54] Licambes, conciudadano de Paros, había prometido en matrimonio a su hija Neóbule con Arquíloco. Ésta le rechaza por hacerse soldado. Sediento de venganza, Arquíloco escribió contra Neóbule y Licambes muchos de sus *yambos,* poesías enormemente injuriosas. Por esta razón se ha considerado siempre a Arquíloco como el mayor poeta del odio que haya existido.

El genio lírico siente nacer en sí, bajo la influencia mística del renunciamiento a la individualidad y el estado de identificación, un mundo de imágenes y de símbolos cuyo aspecto, casualidad y rapidez son completamente distintos que los del mundo del artista plástico o épico. Mientras que este último no vive ni es dichoso más que en medio de estas imágenes y jamás se cansa de contemplarlas amorosamente en sus más pequeños detalles; mientras la evocación misma de Aquiles furioso no es para él más que una imagen cuya expresión violenta saborea con el placer que experimenta en la apariencia percibida en el sueño —y que de este modo, por este espejo de la apariencia, es protegido contra la tentación de confundirse en sus figuras, de identificarse con ellas de una manera absoluta—, las imágenes del lírico, por el contrario, no son otra cosa que él mismo y, en cierto modo, únicamente objetivaciones diversas de él mismo. Por esto es por lo que, en cuanto motor central de este mundo, puede permitirse decir *yo;* pero este *yo* no es el del hombre despierto, el hombre de la realidad empírica, sino el único *yo* existente verdadera y eternamente en el fondo de todas las cosas, y por las imágenes, con ayuda de las cuales le manifiesta, el poeta lírico penetra hasta el fondo de todas las cosas. Representemos ahora a aquél cuando se ve a *sí mismo* entre estas imágenes, no como genio evocador, sino como *sujeto* con toda la cohorte de sus pasiones y de sus aspiraciones subjetivas, dirigidas hacia un objeto determinado, que le parece real; si al presente parece que el genio lírico y su personalidad subjetiva, el no-genio, ligada a él, son idénticos y que el primero dice de sí mismo esta palabreja *yo,* tal apariencia no podrá inducirnos al error en que incurren quienes consideran al poeta lírico como un poeta subjetivo. En realidad, Arquíloco, el hombre de pasiones ardientes, henchido de amor y de odio, es solamente una visión del genio, que ya no es Arquíloco, sino el genio de la Naturaleza, y expresa simbólicamente su sufrimiento primordial en esta figura alegórica del hombre Arquíloco; mientras que este Arquíloco, en cuanto criatura que quiere y desea subjetivamente, no puede ni podrá jamás ser poeta. Pero no se impone necesariamente que el lírico vea el fenómeno empírico del hombre Arquíloco como el reflejo del eterno Ser, y la tragedia nos muestra que

el mundo de la visión del poeta puede alejarse de este fenómeno que tan próximo le es, sin embargo.

Schopenhauer, a quien no se le ha ocultado la dificultad del estudio filosófico del artista lírico, cree haber encontrado un expediente, que yo no puedo suscribir. Y por cierto que él únicamente, con su profunda metafísica de la música, tenía en sus manos el medio de resolver definitivamente este problema, como yo creo haberlo hecho aquí en su espíritu y en su honor. Él, en cambio, define de la manera siguiente (*El mundo como voluntad y representación*, I) el carácter propio del *lied*[55]: «Es el sujeto de la voluntad, es decir, el querer personal, lo que llena la conciencia del que canta, muchas veces como un arquetipo aliviado, satisfecho (goce); pero las más, angustiado (tristeza), siempre con emoción, pasión, agitación del alma. Sin embargo, al lado de esto, y al mismo tiempo por esto, el que canta, por el espectáculo de la Naturaleza que le rodea, adquiere la conciencia de su condición de sujeto del conocimiento puro, y desprovisto de voluntad, cuya impasibilidad serena y forma inalterable contrasta entonces con el ardor impulsivo del querer, siempre limitado, y por lo mismo siempre insatisfecho: el sentimiento de este contraste, ese proceso de alternativa, es propiamente lo que constituye el estado de alma lírico. En éste, el conocimiento puro avanza, en cierto modo, hacia nosotros, para libertarnos del querer y de sus impulsos. Nosotros le seguimos, pero solamente por unos instantes. Siempre el querer el recuerdo de nuestros designios personales nos arranca de nuevo a la contemplación serena; pero, al mismo tiempo, la belleza inmediata del medio ambiente, en el cual se manifiesta a nosotros el conocimiento puro y desnudo de voluntad, nos vuelve de nuevo al querer. Por esto es por lo que, en el *lied* y en la tendencia lírica, el querer (el interés por los designios personales) y la pura contemplación de la Naturaleza ambiente están admirablemente mezclados. Se buscan e imaginan relaciones, afinidades, entre estos dos elementos contrarios; la disposi-

[55] Voz alemana que significa tonada lírica y, con un sentido más antiguo, también libertina, y que designa una breve composición lírica cuya música se ciñe al sentido sentimental de la letra.

ción subjetiva, la perturbación de la voluntad, presta al espectáculo de la Naturaleza ambiente el reflejo de su color, y recíprocamente. El verdadero *lied* es la expresión del conjunto de este estado de alma, a la vez tan mezclado y tan dividido».

¿Quién no verá que, según esta descripción, el arte lírico está aquí caracterizado como un arte precario, logrado, en cierto modo, por esfuerzos sucesivos, y las más de las veces impotente para realizar sus propósitos; en fin, como un semiarte, cuya *naturaleza esencial* consistiría en una extraña amalgama del querer y la contemplación pura, es decir, del estado estético y del estado no-estético? Por el contrario, nosotros creemos que todo este contraste, que parece ser para Schopenhauer una especie de medida de valor, con ayuda de la cual juzga las artes, este contraste de lo subjetivo y de lo objetivo es, de una manera general, extraño a la estética, porque el sujeto, el individuo que quiere y persigue sus propósitos egoístas, no puede ser considerado sino como adversario y no como causa creadora del arte. Pues en cuanto artista, el sujeto está emancipado ya de su voluntad individual y transformado, por decirlo así, en un *médium,* por el cual y a través del cual el verdadero sujeto, el único ente real existente, triunfa y celebra su liberación, en la apariencia. Pues ante todo debemos, para nuestra confusión y nuestra gloria, estar plenamente convencidos de que toda la comedia del arte no está, en manera alguna, representada por nosotros, para servir a nuestro mejoramiento y a nuestra educación, como tampoco somos nosotros los verdaderos creadores de este mundo del arte. Tenemos, ciertamente, derecho a pensar que, para el verdadero Creador, somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra más alta prez es nuestra significación de obras de arte —únicamente como *fenómeno estético* puede *justificarse* eternamente la existencia y el mundo—, y en realidad tenemos casi tan escasa conciencia de esta función que nos está confiada, como los guerreros pintados en un cuadro de la batalla que allí se representa. Y así, todo nuestro conocimiento del arte es, en el fondo, absolutamente ilusorio; porque, en cuanto poseedores de este conocimiento, no nos unificamos ni identificamos con ese principio esencial que, único creador y espectador de esta comedia del arte, se proporciona con ella un eterno recreo.

Sólo el genio, en el acto de la producción artística y en cuanto se identifica con este artista primordial del mundo, sabe algo de la eterna esencia del arte, pues entonces, como por milagro, se ha hecho semejante a la turbadora figura de la leyenda, que tenía la facultad de volver sus ojos hacia sí misma para contemplarse; ahora es a la vez sujeto y objeto, poeta, actor y espectador.

6

En lo que se refiere a Arquíloco, las investigaciones de los sabios han establecido que introdujo la canción popular[56] *(Volkslied)* en la literatura, y debió a este hecho el puesto único que le fue concedido al lado de Homero en la general estimación de los griegos. Pero ¿qué es la canción popular, opuesta a la epopeya exclusivamente apolínea, sino el *perpetuum vestigium* de una mezcla de lo apolíneo con lo dionisíaco? Su difusión inmensa en todos los pueblos, en manifestaciones siempre nuevas, es para nosotros un testimonio de la fuerza de este doble instinto artístico de la Naturaleza; instinto que deja su huella en la canción popular, de la misma manera que los impulsos orgiásticos de un pueblo se perpetúan eternamente en la música. Históricamente, sería posible demostrar que toda época fecunda en canciones populares sintió también el tormento, agudizado hasta el más alto punto, de las agitaciones y de los arrebatos dionisíacos, que debemos considerar como fondo y suposición de la canción popular.

Pero la canción popular nos aparece, ante todo, como espejo musical del mundo, como melodía originaria que busca una imagen paralela del ensueño y la expresa en el poema. La melodía, por consiguiente, es *lo primero y lo universal,* y por esto mismo puede también sufrir objetivaciones diversas en textos diferentes. También es el elemento más preponderante, esencial y necesario, en el sentimiento ingenuo del pueblo. La melodía engendra el poema de su propia sustancia, y renace sin cesar; no otra cosa nos

---

[56] Popular en el sentido de algo que pertenece al pueblo o a la plebe, y plebe significa la clase social más baja. La raíz alemana *Volk* tiene el sentido de vulgar.

quiere decir «la forma de las estrofas» [57] en que ordinariamente se presenta la canción popular, y este fenómeno me había admirado siempre, hasta que, por fin, encontré esta explicación. Si, conforme a esta doctrina, examinamos una colección de canciones, por ejemplo, *des Knaben Wunderhorn* [58], veremos, por innumerables ejemplos, que, con una fecundidad incansable, la melodía hace saltar en torno suyo, como una lluvia de centellas, imágenes que, por su diversidad, sus repentinas metamorfosis, su constante y turbadora colisión, demuestran una fuerza salvaje, extraña a la marcha serena de la visión épica. Desde el punto de vista de la epopeya, no se puede por menos de condenar este mundo de imágenes dispares y desordenadas del lirismo, que es precisamente lo que hicieron, en la época de Terpandro [59], los solemnes rapsodas épicos de las fiestas apolíneas.

En la poesía de la canción popular vemos, pues, que el lenguaje aplica todos sus esfuerzos a imitar a la música, y por esto es por lo que con Arquíloco comienza para la poesía una nueva era, opuesta, en sus más profundas raíces, a la poesía homérica. Hemos determinado así la única relación posible entre la poesía y la música, la palabra y el sonido: la palabra, la imagen, la idea, buscan una expresión análoga a la música y sufren entonces el poder dominador de la música. Es preciso reflexionar con atención sobre la diferencia verbal del color, de la construcción sintáctica, del material del idioma en Homero y en Píndaro, para comprender la importancia de este contraste; entonces se verá claramente, con la mayor evidencia, que entre Homero y Píndaro han tenido que resonar «los modos orgiásticos de la danza de Olimpo» [60],

---

[57] Estrofa significa vuelta, y era cada uno de los trozos que se cantaban *al dar la vuelta* al altar del dios en cuyo honor se verificaba la fiesta religiosa. *(N. del T.)*

[58] Célebre colección de poesías alemanas. *(N. del T.)*

[59] Terpandro: poeta y músico griego del siglo VII a. C. nacido en Lesbos. Se le atribuyen dos innovaciones musicales: las melodías para cítara y el heptacordo, o lira de siete cuerdas. Se dice que fue el primero en poner música a los poemas. Ganó el primer certamen de las fiestas dionisíacas de Lesbos.

[60] Olimpo (697 a. C.) fue un músico frigio que introdujo el modo cromático, y al cual se atribuye también el enarmónico. Fue el primero que cultivó separadamente la música desligada de la poesía. *(N. del T.)*

que en tiempo de Aristóteles, en un momento en que la música estaba infinitamente más adelantada, despertaban aún delirante entusiasmo, y cuya primera influencia había ciertamente encauzado por la vía de la imitación musical todos los medios de expresión poética contemporáneos. Quiero recordar aquí un fenómeno actual, muy conocido, y que sólo parece extrañar a nuestros estetas. Todos los días tenemos ocasión de comprobar que, para traducir la impresión sentida de una sinfonía de Beethoven, cada uno de los oyentes se ve obligado a emplear frases repletas de imágenes, un lenguaje de metáfora, quizá porque una interpretación de los diversos grupos de imágenes sugeridos por un trozo musical se presenta bajo una apariencia de una diversidad fantástica, y aun bajo una apariencia contradictoria. Muy propio del carácter de estos estetas es ejercitar su pobre espíritu en burlarse de las comparaciones de este género y pasar en silencio el único fenómeno que merece realmente ser explicado. Si, aun cuando el músico haya especificado por medio de imágenes poéticas el sentido de su obra, cuando califica una sinfonía de «pastoral», cuando intitula una de sus partes «escena al borde de un arroyo» y otra «alegre reunión de los aldeanos», todas estas indicaciones no son más que representaciones simbólicas, nacidas de la música —y no algo como una imitación de realidades exteriores extrañas a la música—, y estas representaciones no pueden en forma alguna suministrarnos el menor esclarecimiento sobre el contenido dionisíaco de la música, ni siquiera tienen, compradas con otras interpretaciones, ningún valor exclusivo absoluto[61]. Entonces nos es preciso aplicar este proceso de descarga de la música en imágenes al alma popular, a una multitud popular llena de savia y de juventud, verbalmente creadora, para llegar, por fin, a comprender cómo nace la canción popular de cantares y cómo todos los recursos de la música fueron conmovidos por el nuevo principio de la imitación de la música.

---

[61] Conviene hacer notar aquí que esta fórmula estética ha sido recogida por los músicos de la generación poswagneriana para construir sobre ella la llamada música de programa (poema sinfónico), tan combatida en tiempo de Beethoven. *(N. del T.)*

Si nos es lícito considerar el poema lírico como la irradiación de la música y su imitación en imágenes y en ideas, podemos ahora plantear esta cuestión: «¿En qué calidad aparece la *música* en el espejo de la alegoría y de las ideas?». «Aparece como voluntad», tomada esta palabra en el sentido de Schopenhauer, es decir, como todo lo contrario del sentimiento estético puramente contemplativo y desprovisto de voluntad. Es preciso aquí distinguir lo más fuertemente posible la noción de la esencia de una cosa de la noción de su *apariencia,* pues, según su esencia, es imposible a la música ser una voluntad, porque, en cuanto voluntad, debería ser desterrada completamente del dominio del arte —la voluntad es lo inestético en sí—, pero *aparece* como voluntad. En efecto, para expresar su apariencia por medio de imágenes, el poeta lírico pone a contribución todos los movimientos de la pasión, desde el balbuceo de la inclinación naciente hasta los arrebatos del delirio; bajo la influencia del irresistible impulso que le conduce a traducir la música en símbolos apolíneos, no concibe toda la Naturaleza, ni ella en sí misma, sino como el eterno querer, la eterna apetencia, el insaciable deseo. Pero en cuanto interpreta la música por sus imágenes, reposa el mismo en medio de la calma inmutable de la contemplación apolínea, por grande que pueda ser, a su alrededor, la agitación tumultuosa de lo que contempla por el intermediario del *medium* de la música. Si, cuando gracias a este *medium,* se percibe a sí mismo, su propia imagen se le revela en un estado de aspiración insatisfecha: su propio querer, sus deseos, sus quejas, su alegría, son para él símbolos, con ayuda de los cuales interpreta la música. Tal es el fenómeno del poeta lírico: en cuanto genio apolíneo, interpreta la música por la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, enteramente emancipado de la apetencia de la voluntad, es una pura mirada imperturbable y radiosa, como el ojo del sol.

Toda esta explicación se relaciona estrechamente con el hecho de que el lirismo es tan absolutamente dependiente del espíritu de la música misma, en su plena libertad, como la música misma es independiente de la imagen y de la idea; no tiene *necesidad* de ellas, las «tolera» no más, al lado de ella. La poesía del artista lírico no puede expresar nada que no esté ya contenido, con la más

extraordinaria universalidad y perfección, en la música que le obliga a esta traducción de imágenes. Tampoco al lenguaje le es posible llegar a agotar la universalidad simbólica de la música, porque es la expresión simbólica de la lucha y del dolor primordiales en el corazón del Uno primordial, y que simboliza así un mundo que se cierne por encima de toda apariencia, y que existía antes de todo fenómeno. Comparada a ella, toda apariencia no es más que un símbolo: por eso el *lenguaje*, como órgano y símbolo de las apariencias, no ha podido nunca, ni podrá jamás, manifestar exteriormente la esencia íntima más profunda de la música; antes al contrario, cuando se torna hacia la imitación de la música, jamás tiene con ésta más que un contacto superficial, y esta elocuencia lírica es absolutamente impotente para revelarnos el sentido más profundo de la música.

7

Es preciso ahora que recordemos todos los principios estéticos expuestos hasta aquí, para poder guiarnos en este laberinto del *origen de la tragedia griega.* No creo pretender un absurdo al decir que este problema no ha sido hasta ahora seriamente propuesto y, por consiguiente, menos aún resuelto, por numerosas que hayan sido las especulaciones intentadas con ayuda de fragmentos flotantes de la tradición antigua, tan frecuentemente desgarrados o recosidos el uno al otro. Esta tradición declara, de la manera más formal, que «la tragedia ha salido del coro trágico» y no era en su origen sino un coro, y nada más que un coro[62]. Tenemos el deber de penetrar hasta el alma de este coro[63], que fue el

---

[62] Véase nota 8.

[63] Mucho se ha discutido y se sigue discutiendo sobre el papel que el coro desempeñaba en la tragedia griega. Estaba éste constituido por un grupo de hombres, o mujeres, o doncellas, o niños, o ancianos, vestidos según las circunstancias de los personajes a quienes debían representar. El lugar donde el coro se movía se llamaba *orquestra,* y estaba formada por un círculo de varios metros de diámetro entre los espectadores y el escenario, y probablemente en el mismo plano que éste. Además de las opiniones que estudia el autor, están las de Lessing

verdadero drama original, sin contentarnos en modo alguno con las definiciones estéticas corrientes, según las cuales este coro sería el espectador ideal, o tendría por objeto representar al pueblo, frente a la clase principal, a la cual estaba reservada la escena. Esta última explicación, impregnada de cierta grandeza a los ojos de algún político (en cuanto representa la ley moral inmutable de los democráticos atenienses, que siempre tiene razón en medio de las extravagancias y de las divagaciones de los reyes), esta explicación, que puede tener en su apoyo alguna frase de Aristóteles, no tiene ningún valor en lo que concierne a la forma original de la tragedia, porque esta oposición del pueblo y del príncipe, en general toda idea política o social, es extraña a su origen puramente religioso. Pero aunque otros no hayan retrocedido ante esta afirmación, nosotros consideramos una blasfemia (por lo que toca a la forma clásica del coro en Esquilo y en Sófocles) el hecho de hablar aquí de una forma de *representación constitucional del pueblo.* Semejante representación fue desconocida *in praxis* en las constituciones de los Estados antiguos y, según todas las probabilidades, jamás ha sido ni siquiera «soñada» en la tragedia de estos pueblos.

Mucho más célebre que esta definición política del coro es la idea de A. W. Schlegel, que quiere hacernos considerar el coro como siendo, hasta cierto punto, la sustancia y el extracto de la multitud de espectadores; en una palabra: el espectador ideal. En presencia de esta tradición histórica, de que en su origen la tragedia no era más que un coro, esta opinión es manifiestamente un

---

en su *Dramaturgia de Hamburgo,* volumen 44, pág. 281 (París, 1885), según el cual el coro formaba parte del drama, pero sin interesarse por los personajes y juzgándolos más bien desde fuera. Hay otros que encuentran en el coro contradicciones internas, ya en los estásimos, ya, también, en el lenguaje del *corifeo,* como Karl Robert y Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. Bergk, Helmereich, Rahm y Kaibel, que han estudiado la cuestión a fondo, llegan a la desconcertante conclusión de que «el coro es un personaje intermediario entre dos extremos y trata de evitar todo rozamiento», «que no tiene personalidad propia, sino que, en gracia de la acción dramática, la deja muchas veces esfumada el dramaturgo», y que es ya (en la *Electra,* de Sófocles) un apéndice pesado, del cual los poetas no hacen gran caso. *(N. del T.)*

grosero alegato anticientífico y, sin embargo, especioso, cuyo éxito no ha sido debido más que a la forma concisa de la expresión, a la prevención genuinamente germánica por todo lo que es calificado de *ideal* y también a nuestra sorpresa momentánea. En efecto, nos sentimos sorprendidos desde el momento en que comparamos a este coro con el público del teatro, que nos es bien conocido, y nos preguntamos si sería verdaderamente posible sacar de este público una idealización cualquiera, análoga al coro antiguo. Negamos, por nuestra parte, esta posibilidad, y nos quedamos maravillados, tanto del atrevimiento de la alegación de Schlegel como de la naturaleza tan totalmente diferente del público griego. En efecto, siempre hemos pensado que el verdadero espectador, cualquiera que éste pueda ser, debe tener siempre plena conciencia de que lo que está delante de él es una obra de arte y no una realidad empírica, mientras que el coro trágico de los griegos está necesariamente obligado a reconocer, en los personajes que están en escena, seres que existen materialmente. El coro de las Oceánidas cree verdaderamente contemplar ante sí al Titán Prometeo y se considera tan realmente existente como el dios que está en escena. Y el modelo más noble y más acabado del espectador, ¿sería el que, como las Oceánidas, tuviera a Prometeo por materialmente presente y real? ¿Sería la marca distintiva del espectador ideal saltar al escenario a libertar al dios de sus verdugos? Hemos creído en un público estético, y tenemos por el espectador ideal tanta mayor estimación cuanto más apto se muestra para concebir la obra de arte en cuanto arte, es decir, estéticamente; y he aquí que la interpretación de Schlegel nos pinta al espectador perfecto, ideal, sufriendo la influencia de la acción escénica, no estéticamente, sino de una manera material, empírica. ¡Oh, esos griegos, decimos asustados, derrumban nuestra estética! Y por la fuerza de la costumbre, repetimos la fórmula de Schlegel siempre que el coro toma la palabra.

Pero aquella tradición tan expresiva habla contra Schlegel: el coro, en sí, sin escena, es decir, la forma primitiva de la tragedia, y ese supuesto coro de espectadores ideales, son incompatibles. ¿Qué sería un arte cuyo origen se remontase a la noción de espectador considerado bajo la forma especial de *espectador en sí?* El

espectador sin espectáculo es un concepto absurdo. Nosotros tememos que el origen de la tragedia no pueda ser explicado ni por una alta estimación de la inteligencia moral de las muchedumbres, ni por la concepción del espectador sin espectáculo, y este problema nos parece demasiado profundo para ser solamente tocado por consideraciones tan superficiales.

En el célebre prefacio de *La novia de Messina*[64], Schiller ha expuesto, a propósito de la significación del coro, un pensamiento infinitamente más precioso, estimando el coro como una muralla viva que rodea la tragedia, a fin de preservar de toda mezcla, de separar del mundo real y de salvaguardar su dominio ideal y su libertad poética.

Por este argumento capital, Schiller combate la opinión generalmente admitida de lo natural, de la ilusión comúnmente exigida por la poesía dramática. En el teatro, la misma luz del día es artificial, la arquitectura es simbólica, y el lenguaje métrico reviste un carácter ideal; en todo el conjunto reina la ficción, el error; no es bastante que se soporte, como una licencia poética, aquello que, no obstante, es la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el acto decisivo por el cual fue leal y abiertamente declarada la guerra a todo naturalismo en arte. Yo creo que esta manera de ver es lo que nuestra época, que se considera como superior, ha llamado desdeñosamente *seudorrealismo*. Temo que, en desquite, con nuestra actual veneración de lo natural y de lo real, no hayamos llegado a los antípodas del idealismo, es decir, al campo de los museos de figuras de cera. En éstas también hay arte, como le hay en ciertas novelas contemporáneas en boga; pero que no nos vengan a sugestionar pretendiendo que el *seudorrealismo* de Schiller y de Goethe es superado por este arte.

Ciertamente aquel dominio en el cual, según la justa apreciación de Schiller, el coro griego de los sátiros, el coro de la tragedia primitiva, tiene costumbre de evolucionar, es un dominio *ideal*, una esfera elevada muy por encima de los caminos de la

---

[64] Schiller, obras dramáticas, prólogo a *La novia de Messina*, tomo III. Madrid, 1883, pág. 18 *(N. del T.)*

realidad por donde vagan errantes los mortales. El griego se construyó con este coro el andamiaje aéreo de un orden natural imaginario y le pobló de *entidades naturales* imaginarias. Sobre estos fundamentos se elevó la tragedia, y justamente a causa de este origen se vio desde el principio emancipada de una servil imitación de la realidad. Sin embargo, no se trata de ningún modo, aquí, de un mundo de fantasía flotando arbitrariamente entre el cielo y la tierra, sino antes bien de un mundo dotado de realidad y de verosimilitud iguales a las que el Olimpo y sus habitantes poseían a los ojos de los helenos creyentes. El sátiro, como *Coreuta*[65] dionisíaco, vive en una realidad religiosa reconocida bajo la sanción del mito y del culto. Que con él empiece la tragedia, que la sabiduría dionisíaca hable por su boca, es para nosotros un fenómeno tan extraño como, por otra parte, el origen de la tragedia en el coro. Si admitimos que el sátiro, esa entidad natural imaginaria, es al hombre civilizado lo que la música dionisíaca a la civilización, quizá encontremos una base y un punto de partida para futuras investigaciones. Richard Wagner dice de la civilización que sus efectos son abolidos por la música, como la claridad producida por la luz de una lámpara es aniquilada por la luz del día. Yo creo que el hombre griego se sentía también aniquilado en presencia del coro de sátiros, y el efecto más inmediato de la tragedia dionisíaca es que las instituciones políticas y la sociedad, en una palabra, los abismos que separan a los hombres los unos de los otros, desaparecían ante un sentimiento irresistible que los conducía al estado de identificación primordial de la Naturaleza. La consolación metafísica, que nos deja, como ya he dicho, toda verdadera tragedia, el pensamiento de que la vida, en el fondo de las cosas, a despecho de la variabilidad de las apariencias, permanece poderosa y llena de alegría, este consuelo aparece con una evidencia material, bajo la figura del coro de sátiros, del coro de entidades naturales, cuya vida subsiste de una manera casi indeleble detrás de toda civilización, y que, a pesar de las metamorfo-

---

[65] Personajes disfrazados de sátiros que tomaban parte en la representación. *(N. del T.)*

sis de las generaciones y las vicisitudes de la historia de los pueblos, permanecen eternamente inmutables.

A los acentos de este coro se conforta el alma profunda del heleno, tan incomparablemente apta para sentir el dolor más ligero o más cruel; el griego había contemplado, con mirada penetrante, los espantosos cataclismos de lo que se llama la historia universal y había reconocido la crueldad de la Naturaleza; y se encontraba entonces expuesto al peligro de aspirar al aniquilamiento búdico de la voluntad. El arte le salva, y por el arte, la vida le reconquista.

La embriaguez del estado dionisíaco, aboliendo las trabas y los límites ordinarios de la existencia, produce un momento *letárgico,* en el que se desvanece todo recuerdo personal del pasado. Entre el mundo de la realidad dionisíaca y el de la realidad diaria se abre ese abismo del olvido que los separa al uno del otro. Pero en el momento que reaparece esta realidad cotidiana en la conciencia, se siente en ella, como tal, con disgusto, y el resultado de esta impresión es una disposición ascética, contemplativa, de la voluntad. En este sentido, el hombre dionisíaco es semejante a Hamlet: ambos han penetrado en el fondo de las cosas con mirada decidida; *han visto,* y se han sentido hastiados de la acción, porque su actividad no puede cambiar la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo o vergonzoso meterse a enderezar un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción; es preciso para ésta el espejismo de la ilusión: esto es lo que nos enseña Hamlet; ciertamente no es ésta la sabiduría de Hans el Soñador, que, por exceso de reflexión y como por un exceso de posibilidades, no puede ya obrar; no es la reflexión, no: es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila toda impulsión, todo motivo de acción, tanto en Hamlet como en el hombre dionisíaco. Entonces no cabe ningún consuelo; el deseo se lanza por encima de todo un mundo hacia la muerte y desprecia a los mismos dioses; se reniega de la existencia y, con ella, del reflejo engañoso de su imagen en el mundo de los dioses o en un más allá. Bajo la influencia de la verdad contemplada, el hombre no percibe ya por todas partes más que lo horrible y absurdo de la existencia: comprende ahora lo que hay de simbólico en la suerte

de Ofelia[66]; reconoce la sabiduría de Sileno, el dios de los bosques, y el hastío le sube a la garganta.

Y en este peligro inminente de la voluntad, el arte avanza entonces como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él solo tiene el poder de trasmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo *sublime,* en el que el arte doma y sojuzga a lo horrible y lo *cómico,* con el que el arte nos libra de la repulsión de lo absurdo. El coro de sátiros del ditirambo fue la salvación del arte griego; los accesos de desesperación que acabamos de referir se desvanecieron gracias al mundo intermediario de estos compañeros de Dioniso.

8

El sátiro, y también el pastor de nuestro idilio moderno, son ambos resultados de una aspiración al estado primitivo y natural; pero ¡con qué firme seguridad se apodera el griego de su hombre de los bosques, y qué puerilidad, qué insipidez pone el hombre moderno en la figura azucarada del pastor sensible y delicado que tañe la flauta! La Naturaleza, indemne aún a todo ataque del conocimiento, y que el contacto de una civilización no ha violado: eso es lo que el griego veía en su sátiro, y por eso no le parecía semejante al mono. Era, por el contrario, el tipo primordial del hombre, la expresión de sus emociones más elevadas y más fuertes, en cuanto soñador entusiasta, que transporta la presencia del dios, compañero piadoso en el que repercuten los sufrimientos del dios, voz profunda de la Naturaleza que proclama la sabiduría, símbolo de la omnipotencia sexual que Grecia había aprendido a mirar con estupefacción tímida y respetuosa. El sátiro era algo sublime y divino, tal le debió de parecer, sobre todo, a la mirada desesperada del hombre dionisíaco. Este hombre no hubiera comprendido el pastor artificioso y dulzón; experimentaba una

[66] Ofelia, tras ser rechazada por Hamlet, se vuelve loca y muere ahogada en el río.

satisfacción sublime contemplando sin velo y sin alteración ninguna los rasgos grandiosos de la Naturaleza; frente al tipo primordial del hombre, se borraba la ilusión de la civilización; aquí se revelaba el hombre verdadero, el sátiro barbudo, que grita con júbilo ante su dios. En su presencia, el hombre civilizado se encogería hasta no parecer más que una caricatura engañosa. Y Schiller tiene razón también en lo que se refiere a estos comienzos del arte trágico: el coro es una muralla viva contra el asalto de la realidad, porque, como coro de sátiros, es una imagen más verdadera, más real, más completa de la existencia que el hombre civilizado, a quien se suele mirar como la única realidad. La esfera de la poesía no está fuera del mundo, ensueño imposible de un cerebro de poeta; quiere ser justamente lo contrario: la expresión sin ambages de la verdad, y para esto le es preciso rechazar el falso atavío de esta pretendida realidad del hombre civilizado. El contraste entre esta verdad propia de la Naturaleza y la mentira de la civilización actuando como única realidad, es comparable al que existe entre la esencia eterna de las cosas, la cosa en sí y el conjunto del mundo de las apariencias. Y del mismo modo que la tragedia, con ayuda de su soporte metafísico, nos revela la eterna existencia de esta esencia de la vida, a pesar de la perpetua destrucción de las apariencias, así el coro de los sátiros expresa ya simbólicamente la relación primordial entre la cosa en sí y el fenómeno. El pastor del idilio moderno no es más que un compuesto de la suma de ilusiones pedagógicas que le sirve la Naturaleza; el griego dionisíaco quiere la verdad y la Naturaleza en toda su fuerza, se ve metamorfoseado en sátiro.

Bajo la influencia de tal estado de alma, la tropa soñadora de los servidores de Dioniso se siente transportada de alegría; el poder de este sentimiento los transforma a ellos mismos a sus propios ojos, de tal suerte que se imaginan renacer como genios de la Naturaleza, como sátiros. La constitución posterior del coro trágico es la imitación artística de ese fenómeno natural; se hizo necesario, sin embargo, separar a los espectadores dionisíacos de los que habían sufrido la metamorfosis dionisíaca. Pero es preciso no olvidar nunca que el público de la tragedia ática se encontraba en el coro de la orquesta, que no existía en el fondo ningún

contraste, ninguna oposición entre el público y el coro, pues todo ello no es más que un gran coro sublime de sátiros que cantan y danzan, o de los que se sienten representados por esos sátiros. La frase de Schlegel debe ser entendida aquí en un sentido más profundo. El coro es el *espectador ideal* en cuanto es el único *que ve* el mundo de visión de la escena. Un público de espectadores tal como nosotros le conocemos, era desconocido para los griegos: en sus teatros, gracias a las graderías superpuestas en arcos concéntricos, era particularmente fácil a cada uno hacer abstracción del conjunto del mundo civilizado ambiente y, abandonándose a la embriaguez de la contemplación, figurarse que él mismo es uno de los personajes del coro. Desde este punto de vista, podemos llamar al coro, bajo su forma primitiva en la tragedia original, la imagen reflejada del hombre dionisíaco mismo, y este fenómeno no lo podemos hacer patente de mejor modo que por el ejemplo del actor, que, cuanto está verdaderamente inspirado, ve flotar ante sus ojos la imagen casi material del papel que interpreta. El coro de sátiros es, ante todo, una visión de la multitud dionisíaca, como, a su vez, el mundo de la escena es una visión del coro de los sátiros; el poder de esta visión es bastante fuerte para deslumbrar la mirada y hacerla insensible a la impresión de la *realidad,* al espectáculo de los hombres civilizados, sentados en círculo sobre las graderías. La forma del teatro griego recuerda la de un valle solitario: la arquitectura de la escena aparece como un halo de nubes luminosas que las bacantes, que caminan soñando a través de las montañas, perciben desde las alturas: cuadro glorioso en medio del cual se revela a sus ojos la imagen de Dioniso.

Esta aparición primordial artística, que nosotros presentamos aquí como aplicación del coro trágico, es casi chocante a nuestras ideas sabias sobre el mecanismo elemental del arte, cuando nada más cierto que el poeta es poeta solamente porque se ve rodeado de figuras que viven y obran ante él, y que él contempla en lo más profundo de su alma. Por una singular torpeza de nuestras facultades imaginativas de hombres modernos, nos sentimos inclinados a representarnos el fenómeno estético primordial de un modo demasiado complicado y abstracto. La metáfora no es, para

el verdadero poeta, una figura retórica, sino más bien una imagen realmente vista que sustituye a una idea. El carácter no es para él un compuesto de rasgos aislados y semejantes, sino una persona viva que le obsesiona y se impone a él, y que no se distingue de la visión análoga del pintor sino por la vida y la acción. ¿De dónde proviene la incomparable claridad de las descripciones de Homero? De la incomparable limpidez de su visión. Si hablamos de la poesía de una manera tan abstracta, es porque, de ordinario, todos somos malos poetas. En el fondo, el fenómeno estético es sencillo: es poeta el que posee la facultad de ver sin cesar falanges aéreas, vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas.

La excitación dionisíaca tiene el poder de comunicar a toda una muchedumbre esta facultad artística de verse rodeado de semejante falange aérea, con la cual la multitud tiene conciencia de no formar más que un solo ser. Este proceso del coro trágico es el fenómeno fundamental: verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente viviese en otro cuerpo con otro carácter. Este proceso se comprueba desde el principio de la evolución del drama. Hay aquí un estado diferente del estado del rapsoda, que no se identifica con sus imágenes, sino que, como el pintor, las ve y las considera fuera de sí mismo; hay aquí ya una abdicación del individuo, que se pierde en una naturaleza extraña. Y en realidad, toda una muchedumbre se siente transformada bajo este hechizo. En esto se diferencia esencialmente el ditirambo de cualquier otro coro. Las vírgenes que, con ramas de laurel en la mano, avanzan solemnemente hacia el templo de Apolo, cantando himnos, conservan su personalidad y su nombre; el coro ditirámbico es un coro de metamorfoseados que han perdido por completo el recuerdo de su pasado familiar, de su posición civil. Se han convertido en siervos de su dios, que viven fuera de toda época y de toda esfera social. Cualquiera otro coral lírico de los helenos no es más que una extraordinaria ampliación del cantor individual apolíneo, mientras que el ditirambo nos ofrece el espectáculo de una comunidad de actores inconscientes que se contemplan a sí mismos, metamorfoseados entre los demás.

El hechizo de la metamorfosis es la condición previa de todo arte dramático. Bajo este mágico hechizo, el soñador dionisíaco se ve transformado en sátiro, y *en cuanto sátiro, contempla a su vez al dios;* es decir, en su metamorfosis ve, fuera de él, una nueva visión, paralelamente apolínea, de su nueva condición. Desde la aparición de esta visión, el drama es completo.

Debemos considerar ahora la tragedia griega, según estos datos, como el coro dionisíaco, cuyas efusiones desbordantes se desarrollan incesantemente en imágenes apolíneas. Estas partes corales, de que está sembrada la tragedia, son, pues, hasta cierto punto, el regazo materno de todo el llamado diálogo, es decir, del mundo escénico todo entero, del verdadero drama. De la sucesión de varias manifestaciones expansivas de esta especie irradia esta causa primordial de la tragedia, esta visión del drama, que es toda ella una aparición percibida en el sueño y, en cuanto tal, de naturaleza épica; pero que, por otra parte, como objetivación de un estado dionisíaco, representa, no ya la liberación apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, la destrucción del individuo y su identificación con el ser primordial. Así, el drama es la representación apolínea de nociones y de influencias dionisíacas, y esto, como un abismo insondable, le separa de la epopeya. El coro de la tragedia griega, el símbolo de toda una multitud exaltada por la embriaguez dionisíaca, se encuentra entonces claramente explicado. Acostumbrados al papel que habitualmente desempeña un coro en la escena moderna, sobre todo un coro de ópera, nos era imposible comprender cómo este coro trágico de los griegos podía ser más antiguo, más original, sí, más esencial que la verdadera *acción;* y sin embargo, así nos lo enseñaba la tradición con sin igual claridad. Tampoco sabíamos cómo conciliar esta alta importancia y esta naturaleza primordial, testimoniadas por la tradición, con el hecho de que, sin embargo, el coro estaba exclusivamente compuesto por humildes criaturas y siervos, y en su origen, de sátiros con pie de cabra; por último, la orquesta en el escenario nos parecía un enigma.

Llegamos ahora a comprender que la escena y la acción, en el fondo y en principio, no estaban concebidas como *visión;* que la única *realidad* es precisamente el coro, que produce él mismo la vi-

sión y la expresa con ayuda de toda la simbólica de la danza, del sonido y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su dueño y señor Dioniso, y por esto es eternamente el coro obediente y siervo; contempla cómo el dios sufre y se transfigura, y a causa de esto, *no obra* por sí. En esta condición de servidumbre absoluta frente a su dios está, sin embargo, la expresión más alta, es decir, dionisíaca, de la *Naturaleza;* por eso habla como la Naturaleza, en éxtasis, en oráculos y en máximas; en cuanto es *el que comparte el sufrimiento,* es al mismo tiempo el *que sabe,* el que, desde el fondo del alma del mundo, anuncia y proclama la verdad. Así nace esta fantástica y al principio tan chocante figura de sátiro, entusiasta y poseedor de la sabiduría, que está también, a la vez, en oposición y contraste con el dios, *la criatura bruta,* imagen de la Naturaleza y de sus más poderosos instintos, sí, el símbolo de esta Naturaleza y al mismo tiempo, el heraldo de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, visionario, en una persona.

Con arreglo a lo que acabamos de exponer, y conforme a la tradición, Dioniso, verdadero héroe de la escena y centro del espectáculo, no está, en la forma más antigua de la tragedia, realmente presente; lo pensamos como presente; es decir, que la tragedia, al principio, solamente es *coro,* no *drama.* Más tarde se trató de mostrar realmente al dios y de representar, de un modo visible a todas las miradas, la imagen de visión transfigurada en un marco luminoso; entonces comienza el *drama,* en la acepción estricta del vocablo. Al coro ditirámbico le incumbe, de ahora en adelante, llevar el espíritu de los oyentes a un tal estado de exaltación dionisíaca que, cuando aparece en escena el héroe trágico, no ven, como pudiera creerse, un hombre con el rostro cubierto por una máscara informe, sino más bien una imagen de visión, nacida, por decirlo así, de su propio éxtasis. Figurémonos a Admeto[67], absorto en el recuerdo de su esposa, que acaba de expirar,

---

[67] Legendario rey griego de Feres, en Tesalia. Apolo, al ser desterrado de los cielos por haber matado a los cíclopes, cuidó de los rebaños de Admeto y le ayudó a conseguir el amor de Alcestes. Cuando Admeto cayó enfermo, Hades le dijo que le perdonaría la vida si encontraba a alguien que muriese por él, y Alcestes aceptó el sacrificio.

y perdido en la contemplación de su imagen; de repente conducen hasta él a una mujer, cubierto el rostro con un velo, cuyas formas y modo de andar recuerdan a la que ya no existe; imaginémonos su turbación súbita, el estremecimiento que de él se apodera, el desorden de su cerebro que compara, su instintiva incertidumbre; y por esta analogía comprenderemos los sentimientos que agitaban al espectador bajo la influencia de la sobreexcitación dionisíaca cuando veía aparecer en escena y avanzar hacia él al dios cuyos sufrimientos eran los suyos.

Inconscientemente, esta imagen del dios, que por un hechizo flotaba ante su alma, la refería al rostro velado, convirtiendo, en cierto modo, esta realidad en una irrealidad sobrenatural. Éste es el estado de ensueño apolíneo, en que el mundo real se cubre de un velo, y en el cual un mundo nuevo, más claro, más inteligible, más perceptible y sin embargo más fantasmal, nace y se transforma incesantemente ante nuestros ojos. Así comprobamos, en el estilo de la tragedia, un contraste chocante: la lengua, el color, el movimiento, la dinámica del discurso, aparecen, en la lírica dionisíaca del coro, y por su parte, en el mundo de ensueño apolíneo de la escena, como esferas de expresiones absolutamente distintas. Las apariencias apolíneas, en las cuales se objetiva Dioniso, no son ya, como la música del coro, *un mar eterno, una efervescencia multiforme, una vida ardiente;* no son esas fuerzas naturales sentidas, no condensadas aún en imágenes poéticas, y por las que el servidor entusiasta de Dioniso presiente la aproximación del dios: ahora, la claridad y la precisión de la forma épica le hablan desde la escena; Dioniso no se expresa ya por fuerzas ocultas, sino como héroe épico, casi en el lenguaje de Homero.

9

Todo lo que en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, aparece en la superficie, es sencillo, transparente, bello. En este sentido, el diálogo es la imagen de Helena, cuya naturaleza podría ser simbolizada por la danza, porque en la danza la mayor fuerza desplegada no es más que virtual y se revela sola-

mente por la flexibilidad y la exuberancia de los movimientos. El lenguaje de los héroes de Sófocles nos sorprende hasta tal punto, por su precisión y su claridad apolíneas, que nos figuramos haber llegado inmediatamente hasta los más profundo de su naturaleza y sentimos cierto asombro por encontrar tan corto el camino. Pero hagamos abstracción por un instante del carácter exteriormente perceptible del héroe —que, en el fondo, no es otra cosa que una imagen luminosa proyectada sobre una pared oscura, es decir, no más que una apariencia—; penetremos entonces hasta el mito que se proyecta en este luminoso espejo; en seguida comprobamos un fenómeno que se manifiesta como lo inverso de un fenómeno óptico bien conocido. Si, después de habernos esforzado en mirar al sol de hito en hito, apartamos los ojos deslumbrados, veremos manchas negras, como un remedio bienhechor que calma nuestro dolor. A la inversa, esas apariencias luminosas del héroe de Sófocles —en una palabra: la máscara apolínea— son la ineludible consecuencia de una visión profunda de la horrible Naturaleza; son como manchas luminosas que deben aliviar la mirada cruelmente dilatada por la espantosa noche. Sólo en este sentido nos es permitido creer que poseemos la noción exacta, la concepción seria y significativa de la *serenidad helénica,* mientras que, en realidad, en todos los caminos y senderos del pensamiento contemporáneo chocamos con el aspecto mentiroso de comodidad y seguridad, bajo el cual nos es generalmente representada.

La más trágica figura de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble y generoso, destinado, a pesar de su sabiduría, al error y a la miseria; pero que, por sus espantosos sufrimientos, acabó por ejercer a su alrededor un poder mágico bienhechor, cuya fuerza se deja sentir aun cuando él ya no existe. El hombre noble y generoso no peca, quiere decirnos aquel profundo poeta. Toda ley, todo orden natural, el mundo moral mismo, pueden estar derrocados por sus actos; justamente sus actos mismos forman un ciclo mágico de consecuencias más elevadas que, sobre las ruinas del antiguo mundo, vienen a fundar un mundo nuevo. Esto es lo que quiere decirnos el poeta en cuanto pensador religioso. Como poeta, nos muestra, ante todo, un enigma prodigiosamente oscuro y complicado, que

él, justiciero, resuelve lentamente, palabra por palabra, para su propia pérdida; la pura alegría helénica que se experimenta en presencia del lado dialéctico de esta solución es tal, que sobre la obra entera se esparce un soplo de serenidad reflejada, que atenúa el horror de los acontecimientos que han acarreado semejante situación. En *Edipo en Colono*[68] encontramos esta misma serenidad, pero elevada a una infinita transfiguración: frente al anciano angustiado por la más espantosa adversidad y condenado, por todo lo que le atañe, al estado de un verdadero «paciente», se eleva la serenidad sobrenatural, que desciende de las divinas esferas, que nos hace ver que el héroe, en este estado puramente pasivo, alcanza el más alto grado de su actividad, que conserva su eficacia mucho tiempo después de su muerte, cuando los pensamientos y los esfuerzos de su vida anterior no han hecho más que conducirle a la pasividad. Así se desenlaza lentamente el nudo de la acción en la fábula de Edipo, que parece a las miradas mortales tan inextricablemente complicado, y ante el contraste armónico y divino producido aquí por el discurso lógico, se apodera de nosotros la más profunda humana alegría. Si con la ayuda de esta explicación hemos rendido justicia al poeta, podemos preguntar aún si es suficiente para agotar todo el alcance del mito, y entonces vemos con claridad que toda la interpretación del poeta no es más que la imagen luminosa que se nos ofrece por la generosa Naturaleza después de una mirada en el abismo. ¡Edipo, asesino de su padre, esposo de su madre; Edipo, vencedor de la esfinge! ¿Qué significa para nosotros esta misteriosa tríada de acciones fatales? Una antiquísima creencia popular, de origen persa, quiere que un mago profeta no pueda ser engendrado más que por el incesto; lo que, respecto a Edipo, adivinador de enigmas y que poseyó a su madre, debemos interpretarlo así: cuando por una fuerza mágica y fatídica es desgarrado el velo del porvenir, pisoteada la ley de la individuación y violado el misterio de la Naturaleza, una monstruosidad antinatural como el incesto debe ser la causa previa. Pues ¿cómo forzar a la Naturaleza a entregar sus secretos si no es

---

[68] Tragedia de Sófocles.

resistiéndola victoriosamente, es decir, por actos contra Naturaleza? En esta horrible tríada de los destinos de Edipo reconozco la marca evidente de esta verdad: aquel mismo que resuelve el enigma de la Naturaleza —la híbrida Esfinge— debe también, como asesino de su padre y esposo de su madre, quebrantar las más santas leyes de la Naturaleza. Sí; el mito parece murmurar en nuestro oído que la sabiduría, y justamente la sabiduría dionisíaca, es una abominación contra la Naturaleza; que aquel que por su saber precipita a la Naturaleza en el abismo de la nada, debe atenerse también a experimentar por sí mismo los efectos de la disolución de la Naturaleza. «La punta de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es un crimen contra Naturaleza», tales son las terribles palabras que nos grita el mito. Pero como un rayo de sol, el poeta heleno roza la sublime y espantosa columna de Memnón [69] en el mito, y repentinamente el mito resuena y canta... las melodías de Sófocles.

La gloria de la pasividad la comparo yo ahora a esa aureola de actividad que rodea al Prometeo de Esquilo. Lo que el pensador de Esquilo quiere decirnos aquí, pero que como poeta sólo nos lo deja presentir por el símbolo, el joven Goethe supo revelárnoslo en otro tiempo en sus temerarias palabras sobre Prometeo:

> ¡Aquí me asiento y aquí forjo a los hombres
> a mi imagen,
> una raza semejante a la mía,
> en sus sufrimientos, en sus lágrimas,
> en sus goces y alegrías,
> y en no venerarte,
> como yo!

El hombre, igualándose a Titán, se conquista su propia civilización y obliga a los dioses a aliarse con él, porque gracias a su propia sabiduría tiene en su mano la vida de los dioses y los límí-

---

[69] Alusión a la famosa estatua egipcia de Memnón, célebre héroe épico, de un tamaño colosal y de la cual, al calentarse al sol, salía la voz de Memnón, que respondía al llanto de su madre, la Aurora. Posteriormente se ha identificado esta estatua con la gigantesca representación de Amenhotep III en Tebas (Egipto).

tes de su poder. Pero lo que hay más de admirable en este poema de Prometeo, que, en su pensamiento fundamental, es el verdadero himno de la impiedad, es el profano sentimiento esquiliano de la *justicia.* Por una parte, el sufrimiento inmensurable del audaz *solitario,* y de otra, la miseria divina, el presentimiento de un crepúsculo; el poder, en fin, que impone la reconciliación, la identificación metafísica de estos dos mundos de colores; todo esto recuerda con la mayor fuerza el principio fundamental de la concepción esquiliana del mundo, en el cual la Moira impera como la eterna justicia por encima de los dioses y de los hombres. Ante la asombrosa audacia con la que Esquilo pone el mundo olímpico en los platillos de la balanza de su justicia, bueno es recordar que este profundo griego poseía en sus Misterios una base inconmoviblemente segura para el pensamiento metafísico y que todas sus veleidades escépticas eran depuestas ante los olímpicos. El artista griego sentía, al contemplar estas divinidades, un oscuro sentimiento de dependencia recíproca, y éste es el sentimiento que simboliza el Prometeo de Esquilo. El artista titánico encontró en sí la arrogante convicción de que era capaz de crear hombres, o por lo menos de poder aniquilar a los dioses olímpicos, y esto por su superior sabiduría, que tuvo luego que expiar por un sufrimiento eterno. El *poder* soberano del gran genio, escasamente pagado al precio de una desgracia eterna, el áspero orgullo del artista: tal es el contenido y el alma del poema esquilano, mientras que Sófocles, en su Edipo, entona, al preludiar su canción, la victoria del *Santo.* Pero tampoco es agotada, ni aun con el alcance que le da Esquilo, la espantosa profundidad del mito. Es más: esta alegría de la creación en el desafiar todo infortunio, no es más que una imagen luminosa de nubes y celajes que se refleja en el lago sombrío de la tristeza. La leyenda de Prometeo es una propiedad original de la raza aria entera y un documento que pregona sus aptitudes para la tragedia en sus más intensas manifestaciones; y aun pudiera ser verosímil que este mito tuviese para la raza aria la misma característica significación que la leyenda de la caída del hombre para la raza semítica, y que existiese entre estos dos mitos un grado de parentesco semejante al de un hermano y una hermana. El origen de este mito de Prometeo

es el valor inestimable que una humanidad ingenua concede al «fuego» como el verdadero *palladium*[70] de toda civilización que nace. Pero que el hombre pudiera disponer libremente del fuego, que no le recibiese como un presente del cielo, relámpago que incendia o rayo de sol que conforta, esto parecía al alma contemplativa de estos hombres primitivos un sacrilegio, un robo a la naturaleza divina. Y así el primer problema filosófico establece entre el hombre y el dios un doloroso e insoluble conflicto, y le lanza como un bloque de rocas a las puertas de toda cultura. Lo más precioso y elevado que podía obtener la Humanidad lo consiguió por un crimen, y tuvo que aceptar en adelante las consecuencias, es decir, todo el torrente de males y de tormentos que la cólera de los inmortales *debían* infligir a la raza humana en su noble ascensión; rudo pensamiento que, por la «dignidad» que confieren al crimen, contrasta extrañamente con el mito semítico de la caída del hombre, en que la curiosidad, la mentira, la concupiscencia, en suma, un cortejo de sentimientos más específicamente femeninos, son considerados como el origen del mal. Lo que distingue la concepción aria es la idea sublime del *pecado eficaz,* considerada como la verdadera virtud prometeica; y esto nos descubre al mismo tiempo el fenómeno ético de la tragedia pesimista: la *justificación* del sufrimiento humano, justificación no solamente de la falta del hombre, sino también de los males que son su consecuencia. El mal en la esencia de las cosas, que tanto preocupa al ario contemplativo, el conflicto en el corazón del mundo, se le manifiesta como un caos de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano; por ejemplo, cada uno de los cuales, como individuo, está en su derecho, pero como tal, enfrente de otro, debe sufrir por su individuación. En el heroico arrebato del individuo nació lo universal; en su tentativa de romper la esencia del universo, hace suyo el conflicto primordial oculto en las cosas, es decir, se hace criminal y sufre. Y así el ario simboliza el crimen por un hombre, y el semita personifica el pe-

---

[70] *Palladium:* objeto en que estriba la defensa y seguridad de una cosa. Proviene del nombre de una imagen de Palas Atenea que había en Troya y que garantizaba su inexpugnabilidad. Ulises y Diomedes la robaron de la ciudad.

cado por una mujer, del mismo modo también el crimen original fue consumado por un hombre y el pecado original fue cometido por una mujer. Por otra parte, el coro de brujas canta[71]:

> No lo tomemos tan a la letra:
> la mujer va muy de prisa;
> mas por veloz que vaya,
> al hombre le basta un salto.

El que se percata del profundo sentido de la leyenda de Prometeo —es decir, de la necesidad del crimen impuesto al individuo que quiere elevarse sobre el Titán— debe sentir al mismo tiempo cuán antiapolínea es esta concepción pesimista; pues Apolo quiere apaciguar las individualidades separándolas precisamente, trazando entre ellas líneas de demarcación, de las cuales hace las leyes más sagradas del mundo, exigiendo el conocimiento de sí mismo y la medida. Mas para que esta influencia apolínea no inmovilizase la forma en una rigidez y en una frialdad egipcias, a fin de que la preocupación de asignar a las olas individuales de su ruta y que su carrera no terminase por aniquilar en el mar todo movimiento, el potente flujo dionisíaco vino a aportar periódicamente la perturbación en cada una de las pequeñas corrientes en que la exclusiva *voluntad* apolínea trata de poner diques al helenismo. Este torrente de la mar dionisíaca se precipitó entonces repentinamente y agitó las pequeñas ampollas de las olas individuales, como el hermano de Prometeo, el Titán Atlas, agitó la tierra. Este deseo de Titán, de ser el Atlas de todas las individualidades y de llevarlas al mismo tiempo sobre sus espaldas, es lo que hay de común entre el genio prometeico y el espíritu dionisíaco. El Prometeo de Esquilo es, desde este punto de vista, una máscara dionisíaca, mientras que, por el sentimiento profundo de equidad de que más arriba hemos hablado, Esquilo delata su descendencia ancestral de Apolo, el dios clarividente, el dios de la individuación y de los límites impuestos por el espíritu de justicia. Y así la doble naturaleza del Prometeo esquiliano, su esencia

---

[71] Goethe, *Fausto*, «Noche de Wallpurgis».

a la vez dionisíaca y apolínea, podría condensarse en esta fórmula sumaria: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en los dos casos igualmente justificable».

¡Éste es tu mundo! ¡Esto se llama un mundo!

10

Es una indiscutible tradición que la tragedia griega, en su forma más antigua, tenía por único objeto los sufrimientos de Dioniso y que, durante el más largo período de su existencia, el único héroe de la escena fue precisamente Dioniso. Pero podemos asegurar, con la misma certidumbre que antes de Eurípides y hasta Eurípides, Dioniso no dejó nunca de ser el héroe trágico y que todos los personajes célebres del teatro griego, Prometeo, Edipo, etc., no son más que disfraces del héroe original: Dioniso. La causa esencial de la *Idealidad* típica tan admirada por estas figuras es que, detrás de estas máscaras, se oculta un dios. Yo no sé quién ha pretendido que todos los individuos, en cuanto individuos, son cómicos y, por consiguiente, no trágicos; de donde se deduciría que los griegos, en general, no podían soportar a los individuos en la escena trágica. De hecho quizá pensarán así, como parece indicarlo aquella diferencia platónica, profundamente arraigada en la naturaleza de los griegos, de la *Idea,* en oposición al *Ídolo* o imagen [72]. Para emplear la terminología de Platón, podríamos explicar las figuras trágicas del teatro griego así poco más o menos: el único ser verdaderamente real, Dioniso, aparece en una pluralidad de figuras bajo la máscara de un héroe que combate y que se encuentra al mismo tiempo enlazado con los

---

[72] Idea proviene del griego ἰδέα con el significado de apariencia, e ídolo del griego εἴδωλον, con el de representación. Idea es el simple conocimiento de una cosa, pero no es físico, mientras que Ídolo es la representación de la cosa. Platón aporta a la filosofía su doctrina sobre las ideas según la cual el mundo que habitamos no es real, sino tan sólo el reflejo de una auténtica realidad, el mundo de las ideas. Platón distingue el mundo de las ideas, o mundo inteligible, del mundo visible, o mundo sensible. (Εἴδωλον procede de la raíz εἴδω, que significa ver. Así, Idea representa el mundo inteligible, e Ídolo el sensible).

restos de la voluntad particular. El dios se manifiesta entonces, por sus actos y por sus palabras, como un *individuo* expuesto al error, presa del deseo y del sufrimiento. Y esta precisión y claridad con que *aparece* es obra de Apolo, intérprete de los sueños, que revela al coro su estado dionisíaco por esta apariencia simbólica. Pero, en realidad, este héroe es el Dioniso que sufre de los Misterios, el dios que experimenta en sí los dolores de la individuación, y del cual cuentan algunos mitos admirables que en su infancia fue despedazado por los titanes y adorado así bajo el nombre de Zagreo[73]. Esta leyenda significa que tal mutilación, tal descuartizamiento, el verdadero martirio dionisíaco, puede ser asimilado a una metamorfosis en aire, agua, tierra y fuego, y que debemos, por consiguiente, considerar el estado de individuación como la fuente y el origen primordial de todos los males. De la sonrisa de este Dioniso nacieron los dioses; de sus lágrimas, los hombres. En esta existencia de dios hecho pedazos, Dioniso posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un señor dulce y clemente. Pero la esperanza de los *epoptes*[74] fue entonces un renacimiento de Dioniso, al que debemos representarnos como el fin de la individuación. El himno de frenética alegría de los *epoptes* canta la venida de este tercer Dioniso. Y úni-

---

[73] El nombre Dioniso significa el Zeus de Nisa. Dioniso era en origen una divinidad oriental, posiblemente persa y anteriormente de Asia Central, de donde proceden los arios, asimilada por los griegos tras vencer una serie de resistencias. Muchos se negaban a aceptar a un dios extranjero auspiciador de la embriaguez y contrario al ideal de armonía, serenidad y autodominio. Para su aceptación tuvo que sufrir varias transformaciones hasta llegar a convertirse en Dioniso Zagreo. Inicialmente se le asimilaron dos divinidades: Sabacio y Basareo (posiblemente el nombre de Zagreo sea la unión de los dos nombres). Sabacio fue venerado en Frigia y Tracia y era una divinidad solar, productor y sustentador de la vida, representado con cuernos y cuyo emblema era la serpiente. Basareo, venerado en Lidia, lo era como conquistador. La asimilación de Dioniso al dios cretense Zagreo introdujo en la leyenda el elemento de la pasión. Dioniso Zagreo nace de Zeus y Deméter. Los otros dioses, celosos, mandan a los titanes que lo despedacen. Pero Atenea le salva el corazón, y Zeus, tras destruir a los titanes y enterrar los restos de Zagreo a los pies del Parnaso, hace renacer del corazón salvado por Atenea al joven Dioniso, gloriosamente resucitado a la vida.

[74] *Epoptes:* vidente que alcanzaba la más alta iniciación en los misterios de Eleusis.

camente esta esperanza puede hacer brillar un rayo de júbilo sobre la frente del mundo desgarrado, despedazado en individuos, así como enseña la leyenda, por la imagen de Deméter, sumido en eterno dueño y que solamente encuentra la alegría cuando le dicen que podría hacer que nazca por segunda vez Dioniso. En las consideraciones que preceden poseemos ya todos los elementos de una idea del mundo, pesimista y profunda, y al mismo tiempo también la *enseñanza de los Misterios de la Tragedia:* la concepción universal del monismo universal, la consideración de la individuación como causa primera del mal; el arte, en fin, figurando la esperanza jubilosa de una emancipación del yugo de la individuación y el presentimiento de una unidad restablecida.

Ya hemos dicho que la epopeya homérica es el poema de la cultura olímpica, el himno de victoria en que canta los terrores de la guerra de los titanes. Bajo la influencia predominante del poema trágico, los mitos homéricos renacen al presente transformados, y revelan por esta metamorfosis que desde entonces también la cultura olímpica[75] ha sido vencida por una idea del mundo aún más profunda. El fiero titán Prometeo declara a su verdugo olímpico que su poderío se vería un día amenazado por los más graves riesgos si no se unía a él en el momento oportuno. En Esquilo vemos la alianza de Titán y de Zeus espantado, temblando por su fin. Así, la anterior época de los titanes es llamada del Tártaro[76] a la luz del día. La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda contempla, a la luz cruda de la verdad, los mitos del mundo homérico, que danzan ante ella, palidecen, tiemblan bajo la mirada brillante de esta diosa, hasta que la poderosa mano del artista dionisíaco los fuerza a servir a la nueva divinidad. La verdad dionisíaca se apodera de todo el imperio del mito como símbolo de *su* conocimiento, y expresa este conocimiento, ya en el culto público de la tragedia, ya en las fiestas secretas de los misterios dramáticos, pero siempre bajo el velo del mito antiguo. ¿Cuál fue la fuerza que libró a Prometeo de su buitre y transformó el mito en heraldo de la sabiduría dionisíaca?

---

[75] Del Olimpo, monte donde vivían los dioses.

[76] El Tártaro es la región de los infiernos, opuesta al Hades.

La fuerza hercúlea [77] de la música, cuando ésta, que llegó en la tragedia a su más alta expresión, fue capaz de interpretar el mito con una fuerza nueva y en un sentido más profundo, lo que ya hemos calificado como la más poderosa facultad de la música. La suerte de todo mito es ir cayendo poco a poco en una realidad llamada histórica y ser considerado, en cualquier época posterior, como un hecho aislado dependiente de la historia; y los griegos fueron siempre absolutamente inclinados a transformar arbitraria y sutilmente todos los mitos soñados por su juventud en historias y Anales pragmáticos de su juventud. Pues así es como de ordinario mueren las religiones: cuando los mitos que forman la base de una religión llegan a ser sistematizados, por la razón y el rigor de un dogmatismo ortodoxo, en un conjunto definitivo de acontecimientos históricos y se comienza a defender con inquietud la autenticidad de los mitos, volviéndose contra su evolución y su multiplicación naturales: cuando, en una palabra, el sentimiento del mito perece para ser remplazado por la tendencia de la religión a buscarle fundamentos históricos, entonces de este mito expirante se apodera el genio naciente de la música dionisíaca, y en su mano este mito se abre una vez más, como una rama cubierta de rosas, con colores que jamás se le habían conocido y un perfume que despierta, al fin, el presentimiento de un mundo metafísico. Después de esta última floración muere; sus hojas se marchitan, y bien pronto los Lucianos burlones [78] de la Antigüedad se esfuerzan en coger las flores descoloridas y marchitas empujadas por los vientos. El mito adquiere en la tragedia su alcance más profundo, su forma más expresiva; una vez más se revela como un héroe herido, y su mirada brillante lanza un último y poderoso reflejo, el último destello de fuerza, impregnado ya de la augusta serenidad de la muerte.

¿Cuál era tu fin, sacrílego Eurípides [79], cuando intentaste dominar aún a este agonizante? Pereció en tus manos brutales y utili-

---

[77] Hércules mató al buitre que devoraba las entrañas a Prometeo.

[78] Hace referencia a Luciano de Samosata (c. 125-192), filósofo griego, creador del diálogo satírico.

[79] Gran innovador, redujo enormemente la importancia del coro en la tragedia griega hasta convertirlo en mero intermediario entre la profundidad dramática de los caracteres y la acción. Para Nietzsche esto terminaba con lo dionisíaco de la tragedia.

zaste entonces una máscara, una falsificación del mito, y este *pastiche,* como el mono de Hércules, no supo hacer otra cosa que vestirse con los atavíos pomposos de la Antigüedad. Y al perder la inteligencia del mito, perdiste también el genio de la música; en vano intentabas, con tus ávidas manos, apoderarte de todas las flores de su jardín: no obtuviste más que una máscara, una falsificación de la música. Y como renegaste de Dioniso, Apolo te abandonó a su vez. Persigue a todas las pasiones para encerrarlas en tus dominios, ajusta los discursos de tus héroes a una dialéctica sofística cuidadosamente limada y aguzada: las pasiones de tus héroes no serán nunca más que una máscara, una falsificación de pasiones; su lenguaje no será nunca más que un lenguaje de imitación.

11

La tragedia griega no terminó como todas las demás artes de la Antigüedad, murió por el suicidio, a consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, trágicamente, mientras que las otras artes se extinguieron a una edad avanzada, con muerte la más bella y serena. En efecto, del mismo modo que el privilegio de las naturalezas favorecidas por los dioses parece ser dejar la vida sin esfuerzo y rodeadas de una admirable descendencia, este mismo privilegio parece haber sido de las artes antiguas; reaparecen lentamente, y su mirada expirante puede percibir aún su incomparable línea, que se yergue ya plena de ardor y de impaciencia. La muerte de la tragedia, por el contrario, produjo una impresión universal y profunda de vacío monstruoso. Se cuenta que en tiempo de Tiberio los navegantes griegos perdidos en una solitaria isla oyeron un día este terrible clamor: «¡El gran Pan ha muerto!». Pues del mismo modo entonces, a través del mundo heleno, resonaron como un grito de angustia y dolor: «¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido la poesía! ¡Silencio! ¡Enmudeced, epígonos [80] pálidos y anémicos! ¡Idos al infierno para

[80] Epígono: el que sigue las huellas de otro, especialmente el que sigue una escuela o estilo de una generación anterior.

que podáis allí alimentaros con las migajas de vuestros maestros!». Y cuando por fin apareció una nueva forma de arte que saludaba a la tragedia, su antepasada y soberana, se vio con espanto que esta forma reproducía los rasgos de su madre, pero justamente los rasgos de su larga agonía. Esta agonía de la tragedia fue obra de Eurípides; esta forma de arte rezagada es conocida con el nombre de nueva *Comedia ática.* En ella sobrevive la imagen degenerada de la tragedia, como el emblema conmemorativo de su fin penoso y violento.

La comparación expuesta nos hace comprender el gusto apasionado que sentían por Eurípides los poetas de la comedia nueva, y no nos sorprende ya el deseo de Filemón, que hubiera querido morir inmediatamente para visitar a Eurípides en los infiernos, pero suponiendo en él la convicción de que el muerto conservase allí sus facultades intelectuales. Si se quiere indicar sumariamente, y sin pretender expresar de este modo nada definitivo, lo que Eurípides tiene de común con Menandro y Filemón y lo que los llevaba de una manera tan poderosa a considerarle como un modelo, basta comprobar que, por Eurípides, el espectador se siente transportado a la escena. El que ha reconocido de qué sustancia, antes de Eurípides, formaban sus héroes los trágicos prometeicos y cuán lejos estaban de llevar a la escena una máscara fiel de la realidad, comprenderá claramente también la absoluta diversidad de las tendencias de Eurípides. Para él, el hombre de la vida cotidiana salió de las filas de los espectadores e invadió la escena; el espejo, que no reflejaba nunca más que rasgos nobles y fieros, acusó desde entonces esa exactitud servil que reproduce minuciosamente las deformidades de la Naturaleza. Ulises, ese tipo de griego del arte antiguo, es rebajado ahora por los nuevos poetas de la categoría de un *graeculus*[81], esclavo familiar, travieso y astuto, que se convierte desde ese momento en resorte de los efectos dramáticos. Cuando en *Las ranas,* de Aristófanes, oímos a Eurípides decir que, con ayuda de sus reme-

---

[81] *Graeculus:* en latín, quisquilloso, disputador y también el griego de época helenística, decadente, «el pequeño griego».

dios caseros, curó el arte trágico de su pomposa obesidad, reconocemos que ya, en presencia del héroe de sus tragedias, habíamos sentido la misma impresión. En el fondo, el espectador veía y oía su propio doble en el escenario de Eurípides, y se sentía orgulloso de la habilidad desplegada por este *sosia*[82] en sus discursos. No paró aquí la satisfacción: de Eurípides se aprendió incluso a hablar. Cuando concurrió con Esquilo, Eurípides se glorificó de haber hecho al pueblo capaz de observar en adelante, obrar y razonar según las reglas del arte y de las leyes más sutiles de la sofística. La comedia se hizo realmente posible por esta transformación del lenguaje público. Pues a partir de este momento, las frases o las máximas por las cuales se podía representar en escena la vida de todos los días, no fueron ya un secreto para nadie. La mediocridad burguesa, en la cual Eurípides fundaba todos sus esperanzas políticas, tomó entonces la palabra, mientras que hasta entonces el semidiós de la tragedia y el sátiro embriagado, criatura semihumana en la comedia antigua, eran los que determinaban los caracteres del lenguaje. Y el Eurípides de Aristófanes se alababa de haber representado la vida común, familiar, cotidiana, accesible a la medida de cualquiera. Si en adelante el pueblo, la masa, argumenta, administra el país y los bienes y conduce sus asuntos con una habilidad hasta entonces desconocida, suyo es el mérito: es el resultado de la sabiduría que ha inculcado al pueblo. Una multitud, así informada y preparada, estaba madura para la comedia nueva, de la cual Eurípides fue, en cierto modo, el corifeo[83], y esta vez lo que había que educar era el coro de espectadores. Cuando éste aprendió a cantar en el tono de Eurípides, surgió esa especie de juego de ajedrez dramático, la nueva comedia, con su habitual apología de la destreza y de la astucia triunfantes. Y Eurípides —el maestro del coro— fue exaltado sin descanso; sí, la gente se hubiera dejado matar por apren-

---

[82] *Sosia:* persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella. Proviene de un personaje de la comedia *Anfitrión* de Plauto.

[83] Corifeo: hoy día, el que es seguido de otros en una opinión, secta o partido. Nietzsche juega con el significado de la primitiva acepción: el que guiaba el coro en las tragedias antiguas griegas.

der de él alguna cosa, si no hubiera tenido conciencia de que, tanto como la tragedia misma, habían muerto los poetas trágicos. Con la tragedia, el heleno había perdido la fe en su propia inmortalidad; no solamente despreciable, sino también un verdadero sentimiento anticristiano. Y a su influencia hay que atribuir la opinión sobre la Antigüedad, que prevaleció durante siglos con una tenacidad casi invencible, esa palidez de serenidad marchita de que aparece pintada, como si no hubiese existido jamás ese siglo sexto, con su nacimiento de la tragedia, sus misterios, su Pitágoras y su Heráclito; como si no hubieran existido nunca las obras de arte de la gran época, manifestaciones todas que no pueden, sin embargo, explicarse de ninguna manera por semejante serenidad, por tal sensualismo senil, por esa alegría de vivir de esclavo, y que denuncia la razón de su existencia en una concepción del mundo completamente distinta.

Hemos dicho hace poco que Eurípides había transportado al espectador a la escena para elevar al mismo tiempo, y por primera vez, al espectador a la comprensión del drama, lo que podría inducir a admitir la existencia de una desproporción latente entre el arte antiguo anterior y la inteligencia del espectador. Entonces sentiríanse tentaciones de alabar como un progreso sobre Sófocles la tendencia radical de Eurípides a establecer una relación conveniente entre el público y la obra de arte. Pero «el público» no es más que una palabra, y de ningún modo un valor siempre igual y constante en sí. ¿Por qué había de verse obligado el artista a someterse a un poder que no trae su fuerza más que del número? Y si se siente superior, por su genio y sus aspiraciones, a cada uno de esos espectadores en particular, ¿cómo sería posible tener en más alta estima la expresión colectiva de esas capacidades inferiores que la inteligencia de aquel de sus espectadores relativamente mejor dotado? En realidad, ningún artista griego ha tratado a su público, durante el curso de una larga vida, con un aturdimiento y una insolencia más grandes que Eurípides, que, aun cuando la multitud se arrastraba a sus pies, le arrojaba abiertamente, con altivez, su propia voluntad a la cara, aquellas mismas tendencias con las cuales había vencido a la multitud y la dirigía a su capricho. Si este hombre de genio hubiera tenido el

menor respecto al pandemónium del público, se hubiese estrellado bajo los golpes del fracaso antes de llegar a la mitad de su carrera. Esta reflexión nos muestra que al decir que Eurípides había transportado al espectador a la escena para asegurar la competencia del espectador, no hemos emitido sino una aserción provisional, y debemos esforzarnos por llegar a una comprensión más profunda de que Esquilo y Sófocles, durante toda su vida, y aun mucho tiempo después, estuvieron en la completa posesión del favor del público, y que así no puede haber cuestión respecto de una desproporción entre la obra de arte de estos antecesores de Eurípides y el espíritu del espectador. ¿Por qué fuerza irresistible un artista tan espléndidamente dotado, tan fecundo, se sintió desviado de la ruta de los grandes poetas, iluminado por el cielo sin nubes del favor del público? ¿Cómo llegó, a fuerza de deferencias con su público, a desconocer a su público?

Eurípides —ésta es la solución del enigma— se sentía, ciertamente, en cuanto poeta, superior a la turba, pero no a dos de sus espectadores: la multitud, él la colocaba en escena; estos dos espectadores los respetaba como los maestros de su arte, únicos capaces de comprender y de juzgar su obra. Siguiendo sus advertencias y exhortaciones, transportó al alma de sus héroes escénicos todo el mundo de sentimientos, de pasiones, de pensamientos que hasta entonces, como coro invisible, llenaban los bancos de los espectadores. Obedecía a sus exigencias, buscando un nuevo lenguaje y una expresión nueva para estos caracteres nuevos. De ellos solos escuchaba la válida sentencia lanzada sobre su obra, o la reconfortadora promesa de victorias futuras, cuando alguna vez se veía condenado por el tribunal del público.

De estos espectadores, uno de ellos es Eurípides mismo; Eurípides en cuanto *pensador* y no en cuanto poeta. Podríamos decir de él, poco más o menos, como de Lessing [84]: que la extraordinaria potencia de su espíritu, si no produjo, fecundó, por lo menos,

---

[84] Gotthold Ephraim Lessing (1719-1781), dramaturgo alemán que predicó la comprensión y la tolerancia, y luchó contra la servidumbre ideológica de la herencia feudalista. Fue la primera voz poderosa de la conciencia de la clase media alemana.

una actividad artística creadora paralela. Dotado de esta facultad, con toda la clarividencia y la destreza de su inteligencia crítica, Eurípides se había sentado en el teatro y se había esforzado por encontrarse y reconocerse rasgo por rasgo, línea por línea, en las obras maestras de sus grandes antecesores, como en cuadros ennegrecidos por el tiempo. Y lo que allí encontró no sorprenderá al iniciado en los arcanos de la tragedia esquiliana: vio algo de inconmensurable en cada trazo y en cada línea, una cierta decisión engañosa, y al mismo tiempo, una profundidad enigmática, un infinito de misterio. Como una cometa de cabellera luminosa, la figura más clara dejaba siempre tras sí una huella de luz decreciente que parecía mostrar lo incierto, las tinieblas insondables. Un crepúsculo semejante se esparcía por toda la estructura del drama, sobre todo acerca de la significación del coro. ¡Y cuán dudosa le pareció la solución del problema ético! ¡Cuán discutible el uso de los mitos! ¡Cuán desigual la distribución de la dicha y la desgracia! Aun en el lenguaje de la tragedia antigua, había para él muchas cosas chocantes, por los menos inexplicables. Especialmente notó que se había desplegado demasiada pompa para los acontecimientos ordinarios, demasiados tropos [85] y demasiado énfasis para la simplicidad de los caracteres. Así es como, sentado en el teatro, reflexionaba largo tiempo, impaciente y turbado, y tuvo que confesarse él, el espectador, que no comprendía a sus grandes antecesores. Sin embargo, siendo para él la comprensión la fuente de todo goce y de toda actividad productiva, sintió la necesidad de interrogar a los demás, de buscar alrededor de sí, a ver si había alguien que pensase como él y que como él confesase esta inconmensurabilidad. Pero la mayor parte, y también los mejores de aquellos a los que él se dirigía, no tuvieron más que una sonrisa de desconfianza; nadie pudo darle las razones que hubieran justificado sus dudas y sus objeciones contra los grandes maestros. Y en esta angustia encontró al *otro espectador,* que no comprendía la tragedia, y por este motivo la despreciaba.

---

[85] Tropo: empleo de las palabras en sentido distinto al que propiamente le corresponden, pero con alguna conexión con éste.

Liberado de su aislamiento y aliándose a éste, pudo osar una guerra monstruosa contra las obras de arte de Esquilo y de Sófocles, y esto no por obras de polémica, sino por sus obras de poeta dramático, oponiendo *su* concepción de la tragedia a la concepción tradicional.

12

Antes de nombrar a este otro espectador, detengámonos un instante para recordar la impresión que hemos experimentado hace poco en presencia de la naturaleza híbrida e inconmensurable de la tragedia esquiliana: cuán descorazonados nos sentimos enfrente del *coro* y del *héroe trágico* de esta tragedia, que nos parecían inconciliables, tanto con nuestras ideas corrientes como con la tradición, hasta que hubimos reconocido en esta misma dualidad el origen y la esencia de la tragedia griega, la expresión colectiva de estas dos impulsiones artísticas: el espíritu *apolíneo* y el *instinto dionisíaco.*

Rechazar este elemento dionisíaco original y omnipotente fuera de la tragedia y reedificar ésta sobre la base exclusiva de un arte, de una moral y de una idea del mundo no dionisíaca, es lo que ahora nos parece, con una evidencia luminosa, la tendencia de Eurípides.

Eurípides mismo, en el atardecer de su vida, sometió a sus contemporáneos, de la manera más expresa y bajo la forma de un mito, la cuestión del valor y del alcance de esta tendencia. Ante todo, ¿debe subsistir lo dionisíaco? ¿No habrá que emplear la violencia para arrojarlo del dominio helénico? Ciertamente, responde el poeta, si esto fuera posible, pero el dios Dioniso es demasiado poderoso. El adversario más hábil —por ejemplo, Penteo [86], en *Las bacantes* [87]— se siente herido imprevistamente por

---

[86] Penteo: rey de Tebas. Se opuso, sin éxito, a la introducción en Tebas de los ritos dionisíacos. Sorprendido cuando espiaba una de estas celebraciones, fue despedazado por las bacantes, entre las que figuraba su propia madre, Ágave.

[87] Tragedia de Eurípides.

sus sortilegios y corre a su fatal destino. El poeta envejecido parece compartir la opinión de los dos viejos Cadmo y Tiresias y pensar con ellos que la desaprobación de los más sabios no podrá destruir esas antiguas tradiciones populares, este culto eternamente vivo de Dioniso, y que será necesario, en presencia de estas fuerzas extraordinarias, dar muestras de una simpatía prudente y diplomática; en este caso, sería también muy posible que el dios, ofendido por un interés tan tibio, metamorfosease finalmente al diplomático —por ejemplo, a Cadmo— en dragón. El poeta que nos habla es el mismo que durante el curso de una larga vida resistió heroicamente a Dioniso para llegar a terminar su carrera para la glorificación de su enemigo, por una especie de suicidio, como un hombre aturdido que se precipita desde lo alto de una torre para escapar al vértigo que no puede resistir. Esta tragedia es una protesta contra su propia tendencia. ¡Ay, ya se había impuesto! ¡El prodigio estaba realizado! Cuando el poeta se retractó, su tendencia había vencido. Ya Dioniso estaba arrojado de la escena trágica y arrojado por un poder demoníaco, del que Eurípides no era más que portavoz. En un cierto sentido, Eurípides no fue más que una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni Apolo, sino un *demonio* que acababa de aparecer llamado Sócrates [88]. Tal es el nuevo antagonismo: el instinto dionisíaco y el espíritu socrático, y por él pereció la obra de arte de la tragedia griega. Renegando de su pasado, Eurípides puede tratar ahora de consolarnos; no lo conseguirá. El templo incomparable está en ruinas. ¿Qué nos importan al presente las lamentaciones del destructor y su confesión de que aquél fue el más bello de los templos y que el tribunal artístico de la posteridad haya condenado a Eurípides, que, para su castigo, haya sido metamorfoseado por dicho tribunal en dragón [89]? ¿Quién podría considerarse satisfecho con esta mísera compensación?

---

[88] Véase nota 11.

[89] Cadmo, rey de Tebas y apasionado defensor del culto dionisíaco, mató al dragón que devoró a sus compañeros en Beocia cuando éstos fueron en busca de agua a la fuente Dircea. Aquí Nietzsche vuelve a jugar con la mitología y el significado de sus propias palabras.

Examinemos ahora la tendencia *socrática,* por la que Eurípides combatió y venció a la tragedia esquiliana.

Debemos preguntarnos, ante todo, en qué debía terminar, en su desarrollo más altamente ideal, el designio de Eurípides de edificar el drama sobre una base exclusivamente no-dionisíaca. ¿Qué forma de drama era aún posible, si éste no había de ser engendrado en la cuna de la música, en el misterioso crepúsculo de la embriaguez dionisíaca? Únicamente la de la *epopeya dramática,* y en este dominio apolíneo del arte no es, ciertamente, posible alcanzar el efecto *trágico.* El carácter de los acontecimientos representados importa poco en este caso, y yo llegaría hasta pretender que, en su *Nausícaa* sin acabar, le hubiera sido imposible a Goethe pintar de una manera trágica y conmovedora el suicidio de esta naturaleza idílica, suicidio que debía ser la materia del quinto acto. Tan prodigioso es el poder del arte épico apolíneo, que transfigura a nuestros ojos las cosas más horribles, por ese goce que sentimos al contemplar la apariencia, la visión, por esa felicidad redentora que nace para nosotros de la forma exterior, de la apariencia. Tan imposible como al poeta de la epopeya dramatizada le es al rapsoda épico identificarse de una manera absoluta con sus imágenes. Este poeta es siempre un contemplador inmóvil, de mirada tranquila y penetrante, que ve las imágenes *ante* él. En la epopeya dramatizada sigue siendo siempre, hasta lo más profundo de su ser, un rapsoda; sobre todos sus actos se derrama el óleo de un sueño inferior, de suerte que no es nunca completamente actor.

Ahora bien, ¿en qué relación está la obra de Eurípides con este ideal del drama apolíneo? Frente al solemne rapsoda de la época antigua, este nuevo y más joven cantor es quien, en el *Ion*[90] de Platón, nos describe en estos términos su propia naturaleza: «Cuando yo digo algo triste, mis ojos se llenan de lágrimas; pero si lo que digo es horrible y espantoso, se me erizan los cabellos y mi corazón late». Aquí no descubrimos ya nada de ese sentimiento épico de absorción en la apariencia exterior, nada de la

---

[90] Obra de Platón encuadrada dentro de los diálogos socráticos o juveniles.

sangre fría y de la insensibilidad íntima del verdadero actor, que, justamente en el momento en que su juego nos conmueve más vivamente, es sólo apariencia y goce en la apariencia. Eurípides es el actor cuyo corazón late, cuyos cabellos se erizan: bosqueja el plan de su obra como pensador socrático y lo ejecuta como actor apasionado. No es un puro artista ni en el boceto ni en la ejecución. Así su drama es a la vez una cosa fría y ardiente, igualmente apta para helar y para inflamar; le es imposible alcanzar la emoción apolínea de la epopeya; se ha desembarazado lo mejor que ha podido de los elementos dionisíacos, y tiene que buscar, para influir sobre nosotros, nuevos medios de emoción que no pueden ya depender de los dos únicos y exclusivos impulsos artísticos: el espíritu apolíneo y el instinto dionisíaco. Estos medios de emoción son *ideas* frías y paradójicas, en vez de ser contemplaciones apolíneas, y *sentimientos* apasionados, en vez de ser entusiasmos dionisíacos; y estos pensamientos y estos sentimientos son copiados, imitados de la manera más realista, y no tienen nada de común con las creaciones ideales del arte.

Después de haber reconocido que Eurípides no pudo conseguir dar al drama una base exclusivamente apolínea, y que su tendencia antidionisíaca se atrevió más bien en un naturalismo antiartístico, podemos examinar de más cerca la naturaleza del *socratismo estético.* Su dogma supremo es, poco más o menos, éste: «Sólo es virtuoso el que posee el conocimiento». Armado de este canon, Eurípides medirá la construcción dramática, la música del coro, y los corregirá según este principio. Lo que tan frecuentemente hemos estimado en Eurípides, comparando su obra con la tragedia de Sófocles, como un signo de pobreza y de inferioridades poéticas, es, las más veces, el resultado de la intrusión de este espíritu crítico y de este ciego racionalismo. El *prólogo* de Eurípides nos servirá de ejemplo para mostrar las consecuencias de este método racionalista. Nada más opuesto a nuestra concepción de la técnica dramática que el prólogo en el drama de Eurípides. Que un solo personaje, al comienzo de la obra, se adelante y cuente quién es, lo que precede inmediatamente a la acción, lo que ha sucedido anteriormente y aun lo que ha de suceder en el curso de la obra, es un procedimiento que parecía imperdonable a

un poeta del teatro moderno y que equivaldría para él a renunciar deliberadamente a toda sorpresa, a todo efecto. Si sabemos de antemano todo lo que va a suceder, ¿quién esperará a que todo esto suceda materialmente? Porque no se trata aquí, en manera alguna, de un sueño profético que dejase intacto el interés y la emoción de su realización futura. Eurípides pensaba de otro modo. En su espíritu, el efecto producido por la tragedia no tenía nunca por causa la ansiedad épica, el atractivo de la incertidumbre con motivo de las peripecias eventuales, sino aquellas grandes escenas, tan llenas de lirismo retórico, en que la pasión y la dialéctica del héroe principal se esparcen y se hinchan como un ancho río que se desborda. Todo debía preparar no a la acción, sino a lo patético [91], y lo que no nos predispusiera a lo patético debía rechazarse. El mayor obstáculo a un entero abandono, al placer sin mezcla de tales escenas, es la ausencia de un elemento necesario previamente al oyente, una laguna en la trama de los acontecimientos preliminares. Mientras el espectador se ve obligado a seguir con atención la importancia o la calidad de tal personaje, las causas de tal o cual conflicto de sentimientos o de voluntades, no puede ser absorbido completamente por las acciones y las desgracias de los principales héroes, y le es imposible compadecer, con emoción, sus sufrimientos y sus terrores. La tragedia de Esquilo y de Sófocles empleaba los medios artísticos más ingeniosos para dar al oyente, desde las primeras escenas y como por azar, todas las indicaciones necesarias a la inteligencia de la intriga: procedimiento por el cual se afirma esta noble maestría artística, que al mismo tiempo enmascara lo que es materialmente *indispensable* y lo manifiesta bajo la forma de incidentes inopinados. Sin embargo, Eurípides creía haber notado que, durante estas primeras escenas, el espectador parecía presa de una inquietud particular, preocupado como estaba en resolver el problema de los acontecimientos anteriores, de suerte que las bellezas poéticas y el patetismo de la exposición se perdían para él. Por eso, antes de la ex-

---

[91] Patético con el significado de pasible, que es capaz de padecer, soportar. Así, el público no toma parte activa en la acción, simplemente se limita a observar.

posición, colocaba el prólogo y le hacía retirar por un personaje en el que se podía tener confianza: un dios debía, por decirlo así, salir fiador ante el público de los acontecimientos de la tragedia y disipar todas las dudas sobre la realidad del mito, procedimiento análogo a aquel otro que le sirvió a Descartes para probar la realidad del mundo empírico, apelando únicamente a la veracidad de Dios, incapaz de mentir. Esta veracidad divina la emplea Eurípides también otra vez al final de su drama, para informar al público de los destinos futuros de sus héroes; éste es el papel del famoso *Deus ex machina* [92]. Entre la visión épica del pasado y la del porvenir se encuentra el presente dramático lírico, el verdadero *drama.*

De este modo, Eurípides, como poeta, es un eco de su propia conciencia, y precisamente es esto lo que le coloca en un puesto tan memorable en la historia del arte griego. El carácter crítico de su actividad productora debía de parecerle muchas veces una aplicación al drama de este principio del libro de Anaxágoras: «En el comienzo era el caos; después vino la razón y creó el orden» [93]. Y si Anaxágoras, con su *nous* [94], puede ser considerado, entre los filósofos, como el primero que conservó su razón en medio de la general embriaguez, es muy posible que Eurípides se haya explicado, por una comparación análoga, su situación frente a los demás poetas trágicos. Mientras que el único maestro y regulador del Universo, el *nous,* fue manteniendo aparte de

---

[92] *Deux ex machina:* literalmente, dios [bajado] por medio de una máquina. Expresión latina que significa la aparición en escena, hacia el final de la obra, de una divinidad, valiéndose de un mecanismo. Servía al autor para solucionar situaciones complicadas. Se utilizó en la tragedia griega a partir de Eurípides. La expresión sirve para toda intervención imprevista y contra el orden natural de los hechos.

[93] De la obra de Anaxágoras *De la naturaleza.*

[94] Anaxágoras de Clazómenas (500-428 a. C.). Pensador griego que explicaba la creación del mundo por un principio espiritual, el *nous,* inteligencia o espíritu, que Zeller traduce por la palabra alemana *Geist.* Este ser espiritual es un espíritu puro, la sustancia más simple de todas, y posee un conocimiento cabal de todas las cosas, unido al más soberano poder. En filosofía se considera a Anaxágoras como el primero que forjó la idea de espíritu como opuesto a la materia. *(N. del T.)*

la actividad artística, todo quedó en un estado de desorden caótico y primordial. Tal debía de ser el juicio de Eurípides: en cuanto al primero, entre los trágicos, que permaneció *consciente* de sus actos, le era preciso condenar a los poetas *ebrios*. Lo que Sócrates dijo de Esquilo: que «lo que hacía estaba bien hecho, aunque lo hiciera inconscientemente», no hubiera sido aprobado nunca, ciertamente, por Eurípides, que hubiese concluido simplemente que la actividad de Esquilo, *como* no consciente, tenía que ser mala a la fuerza. El divino Platón mismo no habla ordinariamente de la fuerza creadora del poeta sino en tono irónico, mientras ésta no es el efecto de una inteligencia consciente, y la compara al numen del adivino, que interpreta los ensueños, siendo el poeta incapaz de crear antes de haber llegado a la inconsciencia y haber abdicado de toda razón. Eurípides trató, como también lo quería hacer Platón, de mostrar al mundo lo contrario del poeta «desprovisto de razón»; su principio estético: «Todo debe ser consciente para ser bello» es, como he dicho, el paralelo del axioma socrático: «Todo debe ser consciente para ser bueno». Por lo tanto, tenemos derecho a considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. Y Sócrates fue este segundo espectador, que no comprendía la tragedia, y a causa de esto la desdeñaba: aliado con él, Eurípides se arriesgó a ser el heraldo de un arte nuevo. Si este arte determinó la pérdida de la tragedia, el socratismo estético fue su primer asesino. Pero en cuanto la lucha estaba dirigida contra el espíritu dionisíaco del arte anterior, reconocemos en Sócrates al adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso, y aunque estaba seguro de ser despedazado por las Ménades del tribunal ateniense [95], obligó, sin embargo, al omnipotente dios a emprender la fuga; y éste, como en el tiempo que huía del rey de Edónida Licurgo, se refugió en las profundidades del mar, es decir, bajo las olas místicas de un culto secreto, que poco a poco debía invadir el mundo entero.

---

[95] Una versión de la mitología hace morir a Orfeo linchado por las mujeres tracias, dolidas por el desdén con que él trataba al sexo femenino.

13

Que Sócrates tenía una estrecha relación de tendencia con Eurípides, no se le ocultó a ninguno de sus contemporáneos, y el testimonio más elocuente de su clarividencia es aquella leyenda difundida en Atenas según la cual Sócrates tenía la costumbre de colaborar con sus consejos en las obras de Eurípides. En las lamentaciones de los partidarios del *buen tiempo viejo,* estos dos hombres iban unidos cuando se trataba de designar a los corruptores del pueblo, artistas de una decadencia progresiva de las fuerzas físicas y morales, de la ruina del antiguo y rudo vigor del cuerpo y del alma de los héroes de Maratón, sacrificados cada vez más a una dudosa intelectualidad. En este tono, medio indignado medio despreciativo, suele hablar la comedia aristofanesca de aquellos hombres, con escándalo de los jóvenes, que le hubieran, es verdad, abandonado voluntariamente a Eurípides; pero que no se podían hacer a la idea de que Sócrates fuese representado por Aristófanes como el *sofista* por excelencia, espejo y suma de todas las especulaciones sofistas. No les quedaba otro recurso que poner en la picota a Aristófanes mismo, como un Alcibíades de la poesía, embustero y libertino. Sin retroceder en la defensa de las intuiciones profundas de Aristófanes, continuaré demostrando, por los testimonios del sentimiento general de la Antigüedad, la estricta homogeneidad de espíritu y de influencia de Sócrates y de Eurípides. Es de notar especialmente que Sócrates, en su calidad de impugnador del arte trágico, se abstenía de asistir a las representaciones de la tragedia y no se mezclaba a los espectadores sino cuando se trataba de una nueva concepción de Eurípides. Pero el ejemplo más célebre de la asociación de estos dos hombres nos lo suministra el oráculo de Delfos, que proclamó a Sócrates como el más sabio de los hombres, y añadió al mismo tiempo que Eurípides iba inmediatamente después de él.

Como el tercero de esta serie era citado Sófocles, que, comparado a Esquilo, podía jactarse de obrar bien, porque «sabía» lo que era obrar bien. Es evidente que éste es el alto grado de lucidez de este discernimiento, de esta «sabiduría consciente», que

distingue a estos tres hombres como los tres genios «conscientes» de su tiempo.

Pero la palabra más incisiva sobre el nuevo y extraordinario valor concedido al conocimiento y al juicio la pronunció Sócrates. En efecto, él era el único que confesaba «no saber nada»[96], mientras que en sus paseos por las calles de Atenas, como observador crítico, al visitar a los hombres de Estado, a los oradores, a los poetas y a los artistas célebres, veía en todos la pretensión a la sabiduría. Reconoció, estupefacto, que, aun desde el punto de vista de su actividad especial, todas estas celebridades no poseían ningún conocimiento exacto y cierto ni obraban más que instintivamente. «Sólo instintivamente»: esta frase nos descubre la medula y el corazón de la tendencia socrática. Por estas palabras el socratismo condena tanto el arte que entonces existía como la ética de su tiempo: cualquiera que sea el lugar al que dirija su mirada escrutadora, comprueba la falta de juicio y el poder de la ilusión, y de aquí concluye su carácter absurdo, llegando a la condenación de lo que le rodea. Partiendo de este punto de vista, Sócrates creyó deber reformar la existencia: como precursor de una cultura, de un arte y de una moral diferentes, avanzó sólo, con la faz altiva y desdeñosa, por en medio de un mundo cuyos últimos vestigios son para nosotros objeto de una profunda veneración y la fuente de los más vivos goces.

Ésta es la enorme perplejidad que nos invade siempre en presencia de Sócrates, y que, renovada sin cesar, nos induce a penetrar el sentido y el alcance de esta enigmática figura de la Antigüedad. ¿Quién es ése, que por sí solo se atreve a desautorizar la esencia misma del helenismo; que por sí solo se atreve a sustituir a Homero, a Píndaro, a Esquilo, a reemplazar a Fidias y a Pericles, a suplantar a la Pitia y a Dioniso, y que, como el abismo más insondable y la cima más alta, está seguro de antemano de nuestra admiración y de nuestro culto? ¿Qué fuerza sobrenatural tiene derecho de verter en el polvo esta bebida encantada? ¿Quién es este semidiós, a quien el coro invisible de los más nobles huma-

---

[96] Sócrates hizo célebre la frase «sólo sé que no sé nada».

nos ha de gritar: «¡Ay de ti! ¡Ay de ti! ¡Has destruido con tu brazo poderoso ese mundo de belleza! ¡Mírale cómo se hunde!»? (Goethe: *Fausto,* I).

Una clave para descifrar la esencia de Sócrates la encontramos en aquel fenómeno extraño que, bajo el nombre de *Demonio de Sócrates*[97], nos permite ver más claramente en el fondo de la naturaleza de este hombre. En estas circunstancias, cuando la extraordinaria lucidez de su inteligencia parecía abandonarle, una voz divina se dejaba oír dentro de él y le daba nuevos ánimos. Cuando esta voz le habla, siempre le *disuade.* La sabiduría instintiva en esta naturaleza completamente anormal no interviene nunca más que para *entorpecer,* para combatir al entendimiento consciente. Mientras que en todos los hombres el instinto, en lo que se refiere a la génesis de su creación, es precisamente la fuerza poderosa, positiva, creadora, y la razón consciente una función crítica, desalentadora, en Sócrates el instinto se revela como crítico y la razón es creadora: ¡verdadera monstruosidad por *defectum!* Y en verdad comprobamos aquí un monstruoso *defectus* de toda disposición natural al misticismo, de suerte que Sócrates podría ser considerado como el *no-místico* específico, en el cual, por una particular superfetación[98], el espíritu lógico se hubiese desarrollado de una manera tan desmesurada como lo está en el místico la sabiduría instintiva. Pero, por otra parte, el poder de volver sobre sí mismo le estaba absolutamente vedado a este instinto impulsivo de lógica que aparece en Sócrates; este terreno sin freno es como una fuerza de la Naturaleza: se precipita con una violencia que solamente la encontramos, para nuestra estupefacción y nuestro espanto, en los más irresistibles impulsos del instinto. El que al leer los escritos de Platón sintió pasar por él el soplo de esta ingenuidad y de esta seguridad divinas de la doctrina socrática de la vida, reconocerá también que la formidable rueda motriz del socratismo lógico gira, en cierto modo, *detrás* de Sócra-

---

[97] Sócrates contaba a sus conciudadanos que en los momentos decisivos sentía agitarse dentro de sí un demonio (divinidad, en la aceptación de aquel tiempo) que le dictaba lo que había de decir o hacer. *(N. del T.)*

[98] Superfetación: concepción de un segundo feto durante el embarazo.

tes, y que todo esto debe ser considerado a través de Sócrates, como a través de un fantasma. Pero el mismo Sócrates tenía el presentimiento de este estado de cosas, y lo demuestra plenamente la noble gravedad con que se valía en todas partes, y se valió ante sus jueces, de su predestinación divina. Tan imposible era desmentirle en este punto como aprobar su influencia disolvente y destructiva de los instintos. Ante este dilema insoluble, no quedaba, cuando fue conducido al Areópago [99], más que una sola pena que aplicarle: el destierro; se le hubiera debido desterrar, como algo enigmático, inclasificable, inexplicable, sin que la posteridad hubiera tenido derecho a acusar a los atenienses de un acto odioso. Pero el mismo Sócrates parece que solicitó la pena de muerte, y no solamente el destierro, con plena conciencia de lo que hacía y sin experimentar ante lo desconocido el horror instintivo de la Naturaleza: marchó a la muerte con la misma tranquilidad que mostró, al decir de Platón, cuando, como el último de los libertinos, dejaba el *simposion* [100], a las primeras claridades de la aurora, para comenzar un nuevo día, a pesar de que detrás de él, en los bancos y en el suelo, sus compañeros de mesa se quedan dormidos para soñar con Sócrates, el verdadero erótico. *Sócrates moribundo* se hizo el nuevo ideal, insospechado hasta entonces, de la noble juventud griega; antes que todos, Platón, el tipo del adolescente helénico, se prosterna delante de esta imagen con toda la pasión de su alma soñadora.

14

Figurémonos ahora, semejante al ojo único y monstruoso de un cíclope, el ojo de Sócrates fijado sobre la tragedia: ese ojo que nunca se vio chispear por el entusiasmo artístico —acordémonos cuán refractario era a la naturaleza de este hombre el complacerse en el espectáculo de los abismos dionisíacos—, ¿qué es lo que debía ver fatalmente en este arte trágico *sublime y glorioso,* se-

---

[99] Areópago: tribunal superior de la antigua Atenas.

[100] Se refiere al diálogo de Platón titulado el *Simposion* (el banquete).

gún la frase de Platón? Algo completamente irracional, causas sin efecto y efectos sin causas, y sobre todo esto, un conjunto tan confuso y diverso, que un espíritu reflexivo debía sentirse escandalizado, y las almas ardientes y sensibles peligrosamente turbadas. Sabemos cuál era el único género de poesía admitido por él: la *fábula de Esopo;* y ello, con aquella sonrisa acomodaticia con que el buen Gellert cantaba las glorias de la poesía en la fábula de la abeja y la gallina:

> Ya ves por mí cuál es su fin:
> decir la verdad por una alegoría
> a quien no posee gran inteligencia [101].

Pero a Sócrates le parecía que el arte trágico no había dicho nunca la verdad, sin contar también con que dicho arte se dirigía *al que no posee gran inteligencia,* es decir, no hablaba a los filósofos: doble razón para mostrarse alejado de él. Al igual que Platón, le clasificaba entre las artes complacientes, que no pintan más que lo agradable y no lo útil, y exigía que sus discípulos se abstuvieran rigurosamente de tomar parte en diversiones tan extrañas a la filosofía; lo logró tan bien, que el joven poeta trágico Platón, para hacerse discípulo de Sócrates, empezó por quemar sus poemas. Por último, cuando la doctrina socrática se encontró en lucha con inclinaciones invencibles, su fuerza, y al mismo tiempo la influencia de esta naturaleza monstruosa, fue aún bastante grande para dictar a la misma poesía nuevas condiciones, hasta entonces desconocidas.

Ejemplo de esto nos lo ofrece el mismo Platón. En la condenación de la tragedia y del arte en general, no se quedó, ciertamente, atrás respecto del cinismo ingenuo de su maestro, y sin embargo, impulsado por un imperativo artístico, por una necesidad artística, le fue preciso crear una forma de arte que tiene precisamente íntima analogía con las formas que él reprobaba. El principal reproche que Platón dirigía al arte antiguo, a saber: que era la imitación de una apariencia y, por consiguiente, que pertenecía a un

---

[101] Christian Fürchtegott Gellert, *Fábulas y cuentos.*

orden inferior al del mundo empírico, no debía poder ser dirigido al arte nuevo. Así, vemos que Platón se esfuerza por llegar más allá de la realidad y representar la Idea, que constituye el fondo de esta seudorrealidad [102]. Pero en Platón el pensador había llegado así, por un rodeo, justamente a un terreno en el que, en cuanto poeta, había estado siempre en su casa, y desde este momento, Sófocles y todo el arte antiguo pudieron protestar solemnemente contra sus críticas. Si la tragedia había absorbido en sí todas las formas de arte anteriores, lo mismo se puede decir, en un sentido excéntrico del diálogo. Constituido por una mezcla de todos los estilos y de todos los géneros, flota entre la narración, el lirismo, el drama, entre la prosa y la poesía, e infringe, además, la regla antigua y rigurosa de la unidad de forma del lenguaje. Los escritores *cínicos* [103] se le adelantaron en este camino, por la incoherencia del estilo, por la sucesión desordenada de las formas prosaicas y métricas, consiguiendo darnos la imagen literaria del *Sócrates furioso,* que se complacía en representar en la vida. El diálogo platónico fue, en cierto modo, la navecilla que sirvió de refugio a la poesía antigua con todos sus hijos, después del naufragio de su embarcación: encerrados en un estrecho espacio, temerosamente sometidos al único piloto, Sócrates, bogan a través de un mundo nuevo que jamás pudo cansarse del espectáculo fantástico de este cortejo. Platón ha dado realmente a la posteridad el

---

[102] Para la comprensión de este pasaje conviene recordar la teoría de las Ideas de Platón. Según este filósofo, las cosas no tienen realidad por sí mismas. La verdadera realidad corresponde a las Ideas incorruptibles y eternas, que han sido contempladas directamente por nosotros en una existencia anterior. La única ciencia que poseemos, nace de una *reminiscencia* de esta visión de las ideas. Conforme a ella, podemos discernir las cosas y les concedemos cierto grado de realidad en cuanto *participan* de las ideas. Así, una cosa será bella en cuanto participa de la *Idea* de la belleza; buena, en cuanto participa de la *Idea* de bondad, etc. La filosofía de Kant, con su *fenómeno* o apariencia y su *cosa en sí,* y la de Schopenhauer, con su *representación* y su *voluntad,* reproducen remotamente este dualismo. Nietzsche, como sabemos, aceptaba en principio la metafísica de Kant y de Schopenhauer. *(N. del T.)*

[103] Los cínicos constituyen una escuela filosófica nacida de la división de los discípulos de Sócrates y fundada por Antístenes. Diógenes fue su más señalado representante.

prototipo de una obra de arte nueva, de la *novela,* que puede ser considerada como la fábula de Esopo infinitamente perfeccionada, y en la cual la poesía está subordinada a la teología, es decir, como *ancilla* [104]. Tal fue la nueva condición a la que Platón redujo la poesía, bajo la influencia demoníaca de Sócrates.

Aquí el *pensamiento filosófico* rebasa el arte con sus vegetaciones y le obliga a enlazarse estrechamente al trono de la dialéctica. La tendencia *apolínea* se ha trocado en sistematización lógica; ya hemos hecho notar en Eurípides algo análogo, y además una transposición de la *emoción dionisíaca* en sentimiento naturalista. Sócrates, héroe dialéctico del drama platónico, nos recuerda al héroe de Eurípides, que, como él, se ve forzado a justificar sus actos con razones y argumentos y corre tan frecuentemente, de este modo, el riesgo de perder para nosotros todo interés trágico. En efecto, ¿quién podría desconocer la naturaleza *optimista* de la dialéctica, que triunfa a cada conclusión y no puede vivir más que de fría claridad y de certidumbre, ese elemento optimista que, desde que penetra en la tragedia, invade sus regiones dionisíacas y la conduce fatalmente a su propia pérdida, hasta dar el salto fatal (y mortal) en el drama burgués? Pensemos en las consecuencias de los preceptos socráticos: «La virtud es la sabiduría; no se peca más que por ignorancia; el hombre virtuoso es el hombre feliz». Estos tres principios del optimismo son la muerte de la tragedia. Pues desde el momento que esto es así, el héroe virtuoso debe ser dialéctico; desde ese momento, entre la virtud y la sabiduría, entre la fe y la moral, es preciso que haya un lazo visible y necesario; desde ese momento, la concepción trascendental esquiliana [105] de la equidad es reducida al principio superficial e imprudente de la *justicia poética,* con su habitual *Deus ex machina.*

En este arte teatral nuevo, socrático y optimista, ¿cuál es entonces la situación del *coro,* y en general de toda la sustancia dionisio-musical de la tragedia? Todo esto aparece como algo for-

---

[104] *Ancilla:* esclava.

[105] Esquilo fue llamado por Aristófanes el verdadero señor dionisíaco.

tuito, como una reminiscencia inútil, y aun superflua, de los orígenes de la tragedia, mientras que hemos reconocido que el coro no puede ser comprendido sino como *causa primera,* principio generador de la tragedia y de lo trágico en general. Ya en Sófocles se comprueba esta dificultad con respecto al coro: indicio importante, que nos revela que en él la materia dionisíaca de la tragedia comienza a disgregarse. Ya no se atreve a confiar al coro el papel emotivo principal, y restringe su acción a tal punto, que este coro parece, al presente, asimilado a los actores, como si hubiese sido transportado de la orquesta a la escena; y a despecho de la aprobación de Aristóteles, su carácter queda definitivamente alterado. Esta perturbación en el papel del coro, introducida por el mismo Sófocles, y aun recomendada por él en uno de sus escritos, según la tradición, es la primera etapa de esa *aniquilación* del coro, cuyas fases se suceden con espantosa rapidez en Eurípides, Agatón y la comedia nueva. Armada con el látigo de sus silogismos, la dialéctica optimista arroja a la *música* de la tragedia, es decir, destruye la esencia misma de la tragedia, esencia que no puede ser interpretada sino como una manifestación y una objetivación de los estados dionisíacos, como una simbolización visible de la música, como el mundo de ensueño de una embriaguez dionisíaca.

Pero si admitimos que aun antes de Sócrates ya se sentían los efectos de una tendencia antidionisíaca, que sólo en él alcanzó una extraordinaria y grandiosa expresión, no debemos renunciar a profundizar el alcance de un fenómeno cual es la aparición de Sócrates, que los diálogos platónicos no nos permiten considerar únicamente como una fuerza negativa y disolvente. Y por verdad que sea que la primera consecuencia del movimiento socrático fue una adulteración de la tragedia dionisíaca, un episodio significativo de la vida de Sócrates mismo, nos obliga a preguntarnos si *necesariamente* hay entre el socratismo y el arte una antinomia irreductible y si la idea de un Sócrates *artista* es algo absolutamente contradictorio en sí.

En efecto, aquel lógico despótico tuvo, de cuando en cuando, el sentimiento de una omisión, de una laguna, de un pesar, de un deber quizá incumplido. Contaba a sus amigos, en su prisión, que

se le aparecía a veces en su sueño una sombra, siempre la misma, y que le repetía todos los días las mismas palabras: «¡Sócrates, ejercítate en la música!». Hasta sus últimos momentos se había tranquilizado con la idea de que la filosofía es el arte más precioso que nos han legado las musas, y no podía imaginarse que una divinidad hubiese venido a recordarle la *música común, popular.* Por último, en su prisión, para aliviar completamente su conciencia, se decidió a ocuparse de esta música que tan poco estimaba. Y en esta situación de ánimo compuso un himno a Apolo y puso en verso algunas fábulas de Esopo. Lo que le impulsó a estos ejercicios fue algo análogo a la voz de su demonio familiar, fue su intuición apolínea de que se encontraba como un rey bárbaro, ignorante, ante una imagen tan noble y divina, y que corría el riesgo de ofender a una divinidad con su ignorancia. Estos sueños de Sócrates y esta aparición son el único indicio de una duda, de una preocupación sobre los límites de la naturaleza lógica; quizá se debió decir a sí mismo: Lo que no es comprensible para mí, no es necesariamente lo incomprensible. Quizá haya un límite de la sabiduría de donde esté desterrada la lógica. Quizá sea el arte un correlativo, un suplemento obligatorio de la ciencia.

15

Debemos indicar ahora, en el mismo sentido de ideas evocado por estos sugestivos problemas, cómo hasta hoy y para toda la posteridad futura, la influencia de Sócrates se ha extendido sobre el mundo como una sombra que se alarga sin cesar bajo los rayos de un sol poniente: cómo esta influencia impone la necesidad de una perpetua renovación del *arte* —y en verdad del arte en un sentido ya metafísico, en el sentido más amplio y más profundo—, y cómo la duración infinita de esta influencia nos garantiza la duración infinita del arte.

Antes de que pudiese reconocerse esta verdad, antes de que se estableciese perentoriamente que todo arte está, con respecto a los griegos, y a los griegos después de Homero hasta Sócrates, en la relación de la más íntima dependencia, los griegos debían ha-

cernos un efecto análogo al que Sócrates producía sobre los atenienses. En casi todos los tiempos, las culturas, al sucederse unas a otras, han tratado de sacudir el yugo de los griegos con profundo descontento, porque toda creación personal, en apariencia absolutamente original y muy sinceramente admirada, parecía a su lado perder repentinamente el color y la vida y abortar en una torpe imitación, en caricatura. Y a cada momento estalla, una vez más, la sorda cólera condensada en el fondo de nuestro corazón contra ese pequeño pueblo arrogante, que tuvo la audacia de marcar, por eternidades, con el epíteto de *bárbaro* [106], todo lo que no era suyo. ¿Quiénes son esas gentes, nos preguntamos, que, sin otro título que un esplendor histórico efímero y con instituciones ridículamente limitadas de un valor moral dudoso, y cuyo solo nombre equivale a una odiosa injuria [107], reivindican, sin embargo, entre los pueblos un puesto aparte y el rango que entre la masa corresponde al genio? Desgraciadamente, no hemos tenido la suerte de descubrir la cicuta [108] que hubiera puesto fin a tal existencia, pues ni el veneno, ni la envidia, ni la calumnia, ni la cólera desencadenadas pudieron conseguir turbar esta insolente serenidad. Así, ante los griegos sentimos vergüenza y miedo. Que haya, por lo menos, un hombre amante de la verdad por encima de todo, que ose proclamar que, semejantes al cochero que conduce un carruaje, los griegos han tenido en sus manos las riendas de nuestro arte, así como de todo arte; pero que casi siempre el carro y los caballos, de calidad harto ínfima, han sido indignos de sus gloriosos conductores, que se divierten en precipitar todo el convoy en el abismo que ellos mismos franquean fácilmente de un salto, como Aquiles [109], el de los pies ligeros [110].

Para reivindicar la dignidad de un papel directivo semejante a favor de Sócrates, basta reconocer en éste el modelo de un tipo hu-

---

[106] *Bárbaro*, del griego βάρβαρος, extranjero, no griego.

[107] Se refiere a la esclavitud. *(N. del T.)*

[108] La cicuta se empleó en Grecia para la ejecución de los condenados políticos.

[109] Hace referencia al carro de Aquiles, del que tiraban cuatro caballos inmortales regalados por Tetis a éste.

[110] Es una de las denominaciones que Homero da a Aquiles.

mano desconocido hasta entonces, el tipo del *hombre teórico* [111], cuya significación y cuyos fines estudiaremos inmediatamente. Del mismo modo que el artista, el hombre teórico encuentra también en lo que le rodea una satisfacción infinita, y este sentimiento le protege, como al artista, como la filosofía práctica del pesimismo y sus ojos de lince, que no lucen más que en las tinieblas. En efecto, si el artista, a toda manifestación nueva de la verdad, se desvía de esta claridad reveladora y contempla siempre con mirada encantada lo que, a pesar de esta claridad, permanece aún en las tinieblas, el hombre teórico se sacia en el espectáculo de la oscuridad vencida y encuentra su máximo placer en el advenimiento de una verdad nueva, sin cesar victoriosa, y que se impone por su propia fuerza. No habría ciencia si no tuviera otro objeto que la verdad y no se debiese preocupar «únicamente» más que de esta diosa desnuda, ni tuviese que hacer otra cosa; sus adeptos tendrían el aspecto de personas que hubieran proyectado abrir un agujero en la tierra que la atravesase de parte a parte, y vieran, tras una vida entera de anhelos y trabajos, que no podían avanzar más que una ínfima parte del enorme camino, y que el resultado de su trabajo sería colmado y anulado ante sus ojos por el trabajo de su vecino; de suerte que un tercero pensaría obrar muy prudentemente escogiendo a su talante un lugar nuevo para su propia tentativa. Si uno de ellos consiguiese demostrar entonces perentoriamente la imposibilidad de alcanzar por este procedimiento los antípodas, ¿quién querría persistir, en ese caso, en seguir trabajando en el pozo primitivo, si no se hubiera decidido, de cuando en cuando, a descubrir en él piedras preciosas o leyes de la Naturaleza? Por esto Lessing, el más sincero de los hombres teóricos, osó declarar que encontraba más satisfacción en la investigación de la verdad que en la verdad misma, y de este modo se descubrió, con sorpresa y con

---

[111] La palabra teórico viene del griego θεωρικός, fiestas o espectáculos (τά θεωρικά: dinero dado por el Estado a los atenienses pobres para que pagasen su asiento en el teatro), y deviene de teoría, del griego θεωρία: visión, contemplación, asistencia a espectáculos o fiestas (sagradas o no, oráculos, etc.), y ésta de θεωρέω: contemplar, observar con la inteligencia, contemplar como espectador, enviar emisarios al oráculo o a fiestas.

gran irritación por parte de los sabios, el secreto fundamental de la ciencia. Sin embargo, al lado de esta confesión aislada, de este exceso de franqueza, si no de desfachatez, comprobamos también una *ilusión* profundamente significativa, encarnada por primera vez en la persona de Sócrates: esta inquebrantable convicción de que el pensamiento, por el hilo de Ariadna [112] de la causalidad, puede penetrar hasta los más recónditos abismos del ser, y tiene el poder no sólo de conocer, sino también de *reformar* la existencia. Esta noble ilusión metafísica es el instinto propio de la ciencia, que la conduce sin cesar a sus límites naturales, en los cuales tiene que transformarse en *arte, fin real hacia el cual tiende este instinto.*

Si consideramos ahora a Sócrates bajo esta nueva luz, se nos aparecerá como el primero que pudo no solamente vivir, sino también (y es mucho más) morir en nombre de este instinto de la ciencia, y por esto la imagen de *Sócrates moribundo,* el hombre emancipado, por el saber y la razón, del miedo a la muerte, es el escudo de armas suspendido en el pórtico de la ciencia, para recordar a todos que la causa final de la ciencia es hacer la existencia concebible, y de este modo justificarla, para lo que, naturalmente, en el caso de que la razón no baste, debe servir, en fin de cuentas, también *el mito,* que acabo de mostrar como la consecuencia ineludible, como el fin real de la ciencia.

Cuando se observa el espectáculo que ofrecen después de Sócrates, este mistagogo [113] de la ciencia, los diversos sistemas filosóficos que, parecidos a las olas del mar, se persiguen y se suceden incesantemente; en presencia de esta universal avidez de saber que se ha manifestado con una fuerza jamás sospechada en todas las esferas del mundo civilizado, y que, imponiéndose a todos como el verdadero deber del hombre inteligente, ha llevado a la ciencia al puesto supremo que ocupa hoy, y del cual no se le ha podido nunca arrojar del todo; ante este universal deseo de cono-

---

[112] Ariadna, enamorada de Teseo, que había ido a Creta a matar al Minotauro, le proporcionó los medios para hacerlo y un hilo que, tendido por el laberinto, le guiara hacia la salida. Tras ser abandonada por Teseo, Ariadna se casó con Dioniso.

[113] Mistagogo: sacerdote de la gentilidad grecorromana que iniciaba en los misterios.

cer, que enlaza a todo el planeta en una red de ideas comunes y le hace soñar que someterá un día a sus leyes todo el sistema solar; y si se considera al mismo tiempo la colosal pirámide de la ciencia moderna, no podemos menos de ver en Sócrates el eje y la palanca de lo que constituye la historia del mundo. Imaginémonos, en efecto, la suma incalculable de fuerzas absorbidas por esta tendencia universal, consagrada no al servicio del conocimiento, sino a la realización de los deseos prácticos, es decir, egoístas, de los individuos y de los pueblos; es probable que entonces, en medio de las perpetuas migraciones de los pueblos y de las luchas exterminadoras, el amor instintivo a la vida se habría debilitado tanto y el hábito del suicidio habría llegado a ser tan general, que el individuo creería, como el habitante de las islas Fidji, cumplir su deber supremo de hijo matando a su padre, y de amigo ahogando a su amigo; pesimismo práctico que podría llegar a suscitar la espantosa moral del aniquilamiento de los pueblos por la piedad, y que, por otra parte, existe y ha existido en el mundo, siempre que el arte no ha aparecido bajo una forma cualquiera, particularmente bajo la forma de la religión o de la ciencia, como remedio y protección contra este soplo envenenado. Frente a este pesimismo práctico, Sócrates es el primer modelo del optimismo teórico, que atribuye a la fe en la posibilidad de profundizar la naturaleza de las cosas, al saber, al conocimiento, la virtud es una panacea universal y considera el error como un mal en sí. Investigar las causas y distinguir el verdadero conocimiento del aparente y del erróneo pareció al hombre socrático la vocación más noble, la única digna de la Humanidad; y desde Sócrates, este mecanismo de los conceptos, juicios y deducciones fue considerado como el más alto favor, el presente más maravilloso de la Naturaleza, y estimado por encima de todas las demás facultades. Las más nobles acciones morales mismas, los impulsos de la piedad, del sacrificio, del heroísmo, y también ese estado de alma tan difícil de alcanzar, comparable a la calma silenciosa del mar inmóvil, y que el griego apolíneo llamaba Σωφροσύνη [114], todo

[114] Moderación, serenidad. *(N. del T.)*

esto, a los ojos de Sócrates y de sus sucesores, hasta los más modernos de sus discípulos, es del dominio de la dialéctica del conocimiento, y como tal puede ser enseñado. Para el que ha experimentado personalmente el goce que procura el conocimiento socrático y que no ignora que este conocimiento se esfuerza por encerrar en círculos cada vez más vastos el mundo de los fenómenos, no habrá en adelante, para estimularle a vivir, aguijón más poderoso que el áspero deseo de proseguir esta conquista y de tejer las mallas indestructibles de una red inextricable. El Sócrates de Platón aparece entonces cual apóstol de una forma completamente nueva de la *serenidad griega* y de la alegría de vivir, que trata de manifestarse por actos, y lo consigue las más veces por una influencia mayéutica [115] y educatriz [116] sobre nobles espíritus jóvenes, con el fin de suscitar en ellos el genio. Y la ciencia, espoleada por una ilusión poderosa, se lanza entonces irresistiblemente hasta sus límites, en donde va a zozobrar y a romperse el optimismo latente, congénito a la lógica. Pues la circunferencia del círculo de la ciencia está compuesta de un número infinito de puntos, y sin embargo de que es aún imposible concebir cómo se podría medir el círculo entero, el hombre superior e inteligente alcanza fatalmente, aun antes de haber llegado a la mitad de su vida, ciertos puntos extremos de la circunferencia, en los cuales permanece turbado ante lo inexplicable. Cuando, lleno de espanto, ve en este límite extremo y ve que la lógica se enreda alrededor de él mismo como una serpiente que se muerde la cola, surge ante él la forma del nuevo conocimiento, el *conocimiento trágico,* cuyo sólo aspecto es imposible de soportar sin la protección y ayuda del arte.

Si volvemos nuestras miradas templadas y confortadas por la visión griega hacia las esferas más elevadas del mundo que nos rodea, veremos este esfuerzo del insaciable conocimiento optimista, de que Sócrates fue la primera edición, transformarse

---

[115] En la filosofía socrática, método por el cual el maestro, mediante preguntas adecuadas, provoca en el alumno el hallazgo de la verdad que éste ya tenía dentro de sí.

[116] Educatriz, del latín *educatrix,* significa nodriza, la que cría, educadora.

bruscamente en una resignación trágica y en una necesidad de arte, mientras que en los espíritus inferiores esta misma tendencia debe manifestarse por un sentimiento de hostilidad al arte y aborrecer, por encima de todo, el arte trágico dionisíaco, de lo que tenemos un ejemplo en la lucha del socratismo contra la tragedia esquiliana.

Y ahora, conmovidos, llamamos a las puertas del presente y del porvenir: esta *transformación* ¿terminará en nuevas metamorfosis del genio y precisamente en el sentido de *Sócrates ejercitándose en la música?* La red del arte, ya sea bajo el nombre de religión o de ciencia, ¿rodeará al mundo con mallas cada vez más delicadas y fuertes, o está destinada a ser desgarrada en pedazos en el torbellino de barbarie febril y que se califica al presente de *modernidad?* Inquietos, pero no desesperados, permanecemos un momento apartados, como espíritus contemplativos a quienes se les permite ser testigos de esas luchas y de esas evoluciones inusitadas. ¡Ah! ¡El encanto de estas luchas es que el que las contempla se siente arrastrado también a tomar parte en ellas!

16

En el ejemplo histórico citado hemos tratado de demostrar que así como la tragedia no puede nacer más que del genio de la música, declina y muere infaliblemente al mismo tiempo que ésta. Para justificar esta aserción y dar a conocer también los orígenes y la génesis de nuestro sentimiento, es preciso ahora examinar sin rodeos los fenómenos contemporáneos similares; es necesario mezclarnos en estos combates, que se libran, acabo de decirlo, en los medios más elevados de nuestro mundo moderno, entre el insaciable optimismo del conocimiento y esta trágica aspiración, esta necesidad de un arte indispensable. Desdeñaré deliberadamente las otras influencias enemigas, que en todas las épocas han perjudicado al arte, y especialmente a la tragedia, y que aun hoy en día ejercen un ascendiente tan poderoso que, entre las artes del teatro, la pantomima y el *ballet,* por ejemplo, en una floración exuberante, se abren esparciendo perfumes que no son quizá del

gusto de todos. Hablaré solamente del *más ilustre antagonista de la concepción trágica del mundo,* y con estas palabras me refiero a la ciencia, optimista en lo más profundo de su esencia, con su antepasado Sócrates a la cabeza. Y luego hablaremos y daremos un nombre a las fuerzas que ocultan en sí *un posible renacimiento de la tragedia,* y ¿qué más venturosas esperanzas para el espíritu alemán?

Antes de lanzarnos en el centro de estos combates, cubrámonos con la armadura del conocimiento que acabamos de conquistar. En contraposición a cuantos se afanan por derivar las artes de un principio único, como fuente de vida necesaria de toda obra de arte, contemplo esas dos divinidades de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivos y patentes de *dos* mundos de arte que difieren esencialmente en su naturaleza y en sus fines respectivos. Apolo se eleva ante mí como el genio del principio de individuación, único que puede realmente suscribir la felicidad libertadora en la apariencia transfigurada; mientras que, al grito de la alegría mística de Dioniso, el yugo de la individuación se rompe y se abre el camino hacia las causas generatrices del ser, hacia el fondo más secreto de las cosas. Este contraste inusitado, que separa como un abismo el arte plástico, en cuanto apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisíaco, no ha sido discernido más que por uno solo de los grandes pensadores, y tan claramente por cierto que, sin el socorro de la simbólica divina de los helenos, concedió a la música el privilegio de un origen y de un carácter particulares que la distinguen de todas las demás artes, porque no podría, como éstas, reproducir la apariencia, sino más bien una imagen inmediata de la voluntad misma, y representaría así, «enfrente del elemento físico, el elemento metafísico del mundo»; al lado de toda apariencia, la cosa en sí. (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación,* I). En apoyo de la eterna verdad de esta concepción, la más esencial de toda estética, con la cual la estética [117], en el sentido serio de la pa-

[117] Estética: ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.

labra, comienza, solamente Richard Wagner ha establecido en su *Beethoven* que la música debe ser juzgada según principios estéticos completamente distintos de los de que nos podemos servir en las artes plásticas, y sobre todo no debe ser apreciada según la categoría de la belleza; aunque una estética errónea, al servicio de un arte falso y degenerado, se haya habituado, bajo la influencia de la idea de belleza propia del mundo plástico, a exigir de la música un efecto semejante al de las obras de arte plásticas, es decir, la producción del *placer en la contemplación de las bellas formas.* Después de comprobar este prodigioso contraste, sentí una irresistible necesidad de examinar más de cerca la esencia de la tragedia griega y, por lo tanto, la manifestación más profunda del genio helénico. Pues solamente entonces tuve conciencia de poseer el talismán apropiado, con menosprecio de la fraseología de nuestra estética al uso, para evocar, personificado ante mis sentidos, el problema fundamental de la tragedia. Tan extraña fue la visión del helenismo que se me reveló entonces tan particular, que me vi obligado a concluir que, no obstante la pompa con que nuestra ciencia helénica clásica se resiste, ésta parece haberse entretenido hasta ahora casi exclusivamente con un espectáculo de sombras chinescas, contentándose con apariencias superficiales.

Quizá podríamos abordar este problema fundamental preguntándonos: ¿qué efecto estético se produce cuando estos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisíaco, escindidos y distintos en sí, concurren paralelamente en una acción conjunta? O en menos palabras: ¿cuál es la relación de la música con la imagen y la idea? Schopenhauer, cuya clarividencia y lucidez sobre este punto ha sido reconocida por Wagner, se expresa a este respecto de la manera más explícita en el siguiente pasaje que reproduzco aquí entero *(El mundo como voluntad y como representación,* I): «Según lo que precede, debemos considerar el mundo de las apariencias, o sea, la Naturaleza, y la música como dos expresiones diferentes de una misma cosa, que es así, por la analogía de estas dos expresiones, el único intermediario de esta analogía. En efecto, la música, si la consideramos como expresión del mundo, es una lengua universal elevada a su más alta potencia, que está con la generalidad de las ideas en una relación idéntica a la que existe

entre estas ideas y las cosas concretas. Pero su generalidad no es, en modo alguno, esa generalidad vacía de la abstracción; es de otra especie completamente distinta, y ostenta, como un sello indeleble, una precisión patente e inteligible a todos. Parécese en esto a las figuras geométricas y a los números, que, en calidad de formas generales de todos los objetos posibles de la experiencia y aplicables a todos "a priori", tienen un sentido preciso no abstracto, sino inteligible a la percepción corriente. Todos los impulsos imaginables, todas las manifestaciones de la voluntad, todas esas contingencias del alma humana, arrojadas por la razón en la inmensidad negativa de la noción "sentimiento", pueden ser expresadas con ayuda de la multitud infinita de las melodías posibles; pero siempre exclusivamente en la generalidad de la forma pura, sin la sustancia, siempre solamente en cuanto cosa en sí; no en cuanto apariencia, sino en cierto modo como el alma de la apariencia, de un modo incorporal. Esta relación íntima entre la música y la verdadera esencia de todas las cosas nos explica también el porqué, cuando, con pretexto de una escena, de una acción, de un acontecimiento, de un medio cualquiera, resuena una música adecuada, ésta parece revelarnos la significación más secreta de aquéllos y se constituye en el más luminoso y más exacto de los comentarios; y comprendemos igualmente que el que se abandona sin reserva a la impresión producida por una sinfonía, cree ver desarrollarse ante sus ojos todos los acontecimientos imaginarios de la vida y del mundo. Sin embargo, ante la reflexión, no puede alegar ninguna semejanza entre estas combinaciones sonoras y los objetos evocados por su audición. Pues ya lo he dicho: la música difiere de todas las demás artes en que no es la reproducción de la apariencia, o mejor, de la adecuación objetiva de la voluntad, sino la imagen inmediata de la voluntad misma, y representa así, frente al elemento físico, el elemento metafísico del mundo; al lado de toda apariencia, la cosa en sí. Podríamos, pues, definir al mundo como música materializada o como *Voluntad inmaterializada;* y así se comprende por qué la música confiere inmediatamente a todo cuadro, a toda escena de la vida real, una significación más alta, y esto, ciertamente con un poder tanto más grande cuanto más estrecha es la analogía entre su melodía y la

apariencia de que se trata. Esto es lo que hace posible añadir a la música un poema como canto, una descripción figurada como pantomima, o las dos cosas reunidas, como en la ópera. Tales cuadros aislados de la vida humana, adaptados al lenguaje general de la música, no le son nunca, necesariamente, conexos y correlativos; no tienen con ella otra relación que la de un ejemplo facultativo frente a una noción general; representan, gracias a la precisión de la realidad, lo que la música expresa, con ayuda de la generalidad, de forma pura de la sensación. Pues las melodías son, hasta un cierto punto, como las ideas generales, un *abstractum* de la realidad. En efecto, ésta, es decir, el mundo de las cosas concretas, suministra lo perceptible, lo particular y lo individual, el caso aislado, tanto a la generalidad de las ideas como a la de las melodías; pero estas dos generalidades son, en ciertos aspectos, opuestas la una a la otra, en el sentido de que las ideas contienen solamente las formas primeramente abstraídas de la percepción, en cierto modo la corteza superficial separada de las cosas, mientras que la música da el núcleo preexistente, la sustancia más íntima de todo fenómeno aparente, el corazón mismo de las cosas. Esta relación se expresaría perfectamente por medio de la terminología de los escolásticos diciendo: "las ideas son los *universalia post rem;* pero la música da los *universalia ante rem,* y la realidad los *universalia in re*" [118]. Como ya hemos dicho, la razón por la cual es posible establecer una relación entre una composición musical y una representación perceptible, es que ambas son no más que expresiones totalmente distintas de la misma esencia íntima del mundo. Así, cuando en un caso determinado esta relación se manifiesta con evidencia; cuando el compositor ha sabido expresar, en el lenguaje general de la música, los movimientos de la voluntad que constituyen la materia esencial, el núcleo de un

---

[118] Los universales son los conceptos que expresan lo común a muchos seres. Los escolásticos, a quienes esta cuestión de los universales preocupó mucho, y con razón, porque forman el meollo de la lógica, distinguían lo universal *ante rem,* o sea la idea ejemplar modelo en la causación del efecto; lo universal *in re,* o la misma idea realizada en los efectos, y lo universal *post rem,* o sea la idea mental elaborada sobre el modelo de las formas de la realidad. *(N. del T.)*

acontecimiento dado, entonces la melodía del *lied,* la música de la ópera, son expresivas. Pero esta analogía discernida por el música debe ser, en él, el resultado de la percepción inmediata de la esencia del mundo, aparte de su razón, y no una imitación consciente, premeditada y obtenida por el intermediario de las ideas. De lo contrario, la música no expresaría la esencia íntima del mundo, la voluntad misma; sería sólo la imitación incompleta de su apariencia, que es lo que sucede con toda música especialmente imitativa».

Por consiguiente, según Schopenhauer, comprendemos la música inmediatamente en cuanto lenguaje de la voluntad, y sentimos nuestra imaginación dispuesta a dar forma a ese mundo de espíritus cuya voz nos habla, ese mundo invisible y, sin embargo, tan tumultuosamente agitado, y a encarnarle en un símbolo análogo. Por otra parte, la imagen y la idea, bajo la influencia eficiente de una música verdaderamente adecuada, adquieren una superior significación. El arte dionisíaco ejerce de este modo dos clases de efectos sobre los recursos artísticos apolíneos: la música excita a la *percepción simbólica* de la generalidad dionisíaca, y la música confiere entonces a la imagen alegórica «su más alto alcance». De estos hechos positivos, comprensibles en sí y accesibles a todo espíritu serio y reflexivo, concluyo que la música tiene el poder de dar nacimiento al *mito,* es decir, al más significativo de los símbolos, y precisamente al mito *trágico,* al mito que expresa en parábolas el conocimiento dionisíaco. A propósito del fenómeno lírico, he mostrado que, en el poeta lírico, la música aspira a manifestar su naturaleza esencial por medio de imágenes apolíneas. Figurémonos ahora que la música, en el apogeo de su esfuerzo, se ve obligada a buscar una encarnación realizada de un modo análogo; debemos admitir que sabrá encontrar también la expresión simbólica adecuada a la sabiduría dionisíaca que le es propia; y ¿dónde tendríamos que ir a buscar esta expresión si no es en la tragedia y, de una manera general, en la noción de lo trágico?

Lo trágico no puede ser derivado legítimamente de la naturaleza esencial del arte, tal como se le concibe de ordinario bajo las categorías de apariencia y belleza; el espíritu de la música nos

hace comprender por sí solo que del aniquilamiento del individuo puede nacer un goce. Pues ante el espectáculo de los ejemplos aislados de este aniquilamiento se esclarece para nosotros el fenómeno eterno del arte dionisíaco, que muestra la voluntad en toda su omnipotencia, en cierto modo detrás del principio de individuación, la vida eterna más allá de toda apariencia y a despecho de todo aniquilamiento. El goce metafísico sentido por el trágico es una traducción de la inconsciente sabiduría dionisíaca al lenguaje del símbolo. El héroe, la más alta manifestación aparencial de la voluntad, es aniquilado para nuestra diversión; porque no es, a pesar de todo, más que una apariencia, la eterna vida de la voluntad no es siquiera rozada por su aniquilamiento. *Creemos en la vida eterna,* proclama la tragedia; mientras que la música es la Idea inmediata de esta vida. El arte plástico persigue un fin muy diferente; aquí Apolo triunfa del sufrimiento del individuo con ayuda de la glorificación radiante *de la eternidad de la apariencia;* aquí la belleza se sobrepone al mal inherente a la vida; el dolor es, en cierta medida, suprimido falazmente de los rasgos de la Naturaleza. En el arte dionisíaco y en su simbólica trágica esta misma Naturaleza nos habla con una voz no disfrazada, con su verdadera voz, y nos dice: «¡Sed como soy yo! ¡Entre la perpetua metamorfosis de las apariencias, la abuela primordial, la eterna creadora, la impulsión de vida eternamente coactiva, desarrollándose eternamente en esta diversidad de la apariencia!».

17

También el arte dionisíaco quiere convencernos del eterno goce inherente a la existencia; pero no debemos buscar este goce en las apariencias. Debemos reconocer que todo lo que nace debe estar dispuesto a una dolorosa decadencia, estamos obligados a sumergir nuestra mirada en lo horrible de la existencia individual, y, sin embargo, el terror no debe helarnos: la consolación metafísica nos arranca momentáneamente al engranaje de las migraciones efímeras. Somos verdaderamente, por cortos instantes, la esencia primordial misma, y sentimos su apetencia y la alegría

desenfrenada de vivir; la lucha, la tortura, el aniquilamiento de las apariencias se nos manifiestan ahora como cosas necesarias ante la intemperante profusión de formas de vida que se presentan y luchan, en presencia de la fecundidad superabundante de la universal voluntad. El aguijón furioso de estos tormentos viene a herirnos en el momento en que nos hemos identificado en cierto modo con la inconmensurable alegría primordial de la existencia, en el instante en que nos representamos, por medio del éxtasis dionisíaco, la inmutabilidad y la eternidad de este goce. A despecho del espanto y de la piedad, saboreamos la felicidad de vivir, no en cuanto individuos, sino en la unidad de la vida, confundidos y absorbidos en su placer creador.

La historia del nacimiento de la tragedia griega nos revela ahora, con luminosa precisión, que la obra de arte trágica de los griegos nació realmente del genio de la música, y, con ayuda de este pensamiento, creemos haber interpretado exactamente, por primera vez, el sentido primitivo y singular del coro. Pero debemos convenir en que el alcance del mito trágico, tal como le hemos establecido, no fue jamás percibido con manifiesta claridad por los poetas, y menos aún por los filósofos de Grecia: el lenguaje de sus héroes es, en ciertos respectos, más superficial que sus actos; el mito no encuentra, en manera alguna, su objetivación adecuada en el discurso; la sucesión de las escenas y el espectáculo de los cuadros proclaman una sabiduría más profunda que la que le es posible al poeta alcanzar por medio de las palabras y de las ideas. Semejante fenómeno puede ser observado también en Shakespeare, cuyo *Hamlet,* por ejemplo, en una acepción análoga, habla más superficialmente que obra; de suerte que no es de las palabras, sino de la contemplación profunda de todo el conjunto, de lo que se deduce esta filosofía de Hamlet anteriormente expuesta. En lo que se refiere a la tragedia griega, que sólo conocemos, en realidad, bajo la forma de drama hablado, yo he hecho notar que esta falta de armonía entre el mito y la palabra podría extraviarnos fácilmente hasta disminuir en nuestro espíritu la significación y la importancia de la tragedia y atribuirle, por tanto, un alcance más superficial que el que debió de tener según el testimonio de los antiguos: pues ¡con qué facilidad no se olvida

que la alta idealidad y sublimación del mito, negada al poeta, le era accesible en todo momento en cuanto músico creador! Para nosotros, en verdad, es casi necesario reconstituir sabiamente el poder preponderante de la acción musical para sentir algo de ese confortamiento supremo que debe ser el carácter propio de toda verdadera tragedia. Pero en lugar de los griegos, este poder mismo de la música lo hubiéramos experimentado exclusivamente nosotros como tal, mientras que en la música griega, en su apogeo —comparada con el arte infinitamente más rico que nos es familiar—, creemos solamente oír el canto de adolescente del genio de la música, entonado por una voz poco segura. Los griegos son, como decían los sacerdotes egipcios, los eternos niños, y en el arte trágico tampoco son más que niños, que no sabían qué sublime juguete tenían entre las manos y acabaron por romperle.

Esta aspiración del genio de la música a una manifestación plástica y mística, que va creciendo desde los comienzos del arte lírico a la tragedia ática, cae de repente, justamente después de un soberbio florecimiento, y desaparece, por decirlo así, de la superficie del arte helénico; mientras que la concepción dionisíaca del mundo, engendrada por esta aspiración, se perpetúa en los Misterios, y en sus más extraordinarias metamorfosis o degeneraciones no cesa de atraer a sí los más serios caracteres. ¿No surgirá algún día de sus profundidades místicas en forma de arte?

Y aquí se presenta a nuestra consideración la cuestión de saber si la potencia antagonista, cuya acción causó la pérdida de la tragedia, posee y poseerá siempre una fuerza suficiente para impedir el despertar artístico de la tragedia y de la concepción trágica del mundo. Si la antigua tragedia fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica orientada hacia el saber y el optimismo de la ciencia, será preciso concluir de este hecho una lucha eterna entre la concepción *teórica* y la concepción *trágica* del mundo; y solamente cuando el espíritu científico, habiendo llegado a límites que le es imposible franquear, tuviese que reconocer, por la comprobación de esos límites lo necio de su pretensión a una validez universal, podría esperarse un renacimiento de la tragedia; el símbolo de esta forma de cultura sería *Sócrates ejercitándose en la música,* en el sentido apuntado más arriba. En esta compa-

ración entiendo por *espíritu científico* esa fe en la posibilidad de penetrar las leyes de la Naturaleza y en la virtud de panacea universal concedida al saber, que fue personificada por primera vez en la persona de Sócrates.

El que se detenga a pensar en las consecuencias más inmediatas de este espíritu científico, que de antemano se mueve sin tregua, comprenderá al punto que gracias a él fue destruido el mito, y que por ésta su destrucción la poesía, desposeída de su patria ideal natural, debió errar en adelante como un vagabundo sin hogar. Si nosotros hemos concedido legítimamente a la música el poder de engendrar de nuevo el mito y de engendrarle de su propio seno, tendremos que buscar también las huellas del espíritu científico igualmente en las manifestaciones en que se afirma hostil a este poder de creación mística de la música. Esta influencia se advierte en la formación del *último ditirambo ático,* cuya música no expresaba ya la esencia del mundo, la voluntad misma, sino que reproducía de un modo parcial la sola apariencia, en una imitación obtenida por el intermediario de las ideas; música intrínsecamente degenerada, que suscitaba en las naturalezas verdaderamente musicales la misma repulsión que experimentaba contra las tendencias, mortales para el arte, Sócrates. El instinto seguro y penetrante de Aristófanes [119] ha puesto en claro la verdad, cuando reunió, en un común objeto de odio, a Sócrates mismo, la tragedia de Eurípides y la música de los nuevos ditirambos, y reconoció en estos tres fenómenos los estigmas de una cultura degenerada. Gracias a este nuevo ditirambo, la música vuelve perversamente al *pastiche,* a la falsificación de la apariencia, por ejemplo, de una batalla, de una tempestad, siendo de este modo segura y totalmente despojada de su poder de creación mítica. En efecto, si la música no trata de satisfacernos más que forzándonos a descubrir analogías exteriores entre un acontecimiento de la vida o un accidente de la Naturaleza y ciertas figuras rítmicas o tales características resonancias musicales; si nuestra

[119] Aristófanes defendió las viejas costumbres y atacó las nuevas con agudeza e ingenio chispeante.

inteligencia debe acomodarse a la simple constatación de estas analogías, entonces caemos en un estado de espíritu en el que nos es imposible recibir la impresión de lo mítico, pues el mito quiere ser sentido por la percepción, en cuanto símbolo único de una generalidad y verdad inmutables, en lo más profundo de lo infinito. La música verdaderamente dionisíaca se nos aparece como un espejo universal, cuya imagen se refracta en este espejo, crece al punto en nuestro sentimiento hasta la expresión perfecta de una verdad eterna. Por el contrario, un episodio de este género está inmediatamente desprovisto de su carácter mítico por la pintura musical del nuevo ditirambo; aquí la música se resuelve en una mezquina imitación de la apariencia, que la hace más miserable, infinitamente, que la apariencia misma; y esta indigencia de la música rebaja a tal punto el papel de la apariencia en nuestro sentimiento, que, por ejemplo, una batalla, imitada musicalmente, se resuelve en ruidos de marcha, en trompeterías características, etc., y justamente estas cosas superficiales son las que atraen nuestra atención y retienen nuestro espíritu. La pintura musical es, pues, bajo todos los aspectos, la parodia del poder de la creación mítica de la verdadera música; por ella la apariencia está aún rebajada, cuando la música dionisíaca eleva y amplifica la apariencia aislada hasta hacer de ella un símbolo universal. Una brillante victoria de lo antidionisíaco fue la que obtuvo en el nuevo ditirambo cuando consiguió hacer la música extraña a su propia naturaleza, reduciéndola a ser esclava de la apariencia. Eurípides, que, en un sentido más elevado, debe ser definido como una naturaleza antimusical, es, por esta razón, un partidario entusiasta de la nueva música ditirámbica y prodiga, con su generosidad de ladrón, todos sus efectos y todos sus estilos.

Por otra parte, reconocemos la acción de lo dionisíaco enemigo del mito en la importancia creciente de los refinamientos psicológicos y de la *pintura de los caracteres* en la tragedia de Sófocles. El carácter ya no se generaliza, ni se amplifica en un tipo eterno; por el contrario, debe obrar individualmente por rasgos accesorios y matices artificiales, por la más minuciosa precisión de todas las líneas, de suerte que el espectador no recibe ya la impresión del mito, sino la de una verdad natural poderosa y de la

aptitud del artista para la imitación. Aquí también encontramos la victoria de la apariencia sobre lo universal y el placer sentido en una preparación concreta y casi anatómica; en adelante respiramos en una atmósfera de un mundo teórico que pone el conocimiento científico por encima de la expresión artística de una ley general. La tendencia a lo característico progresa rápidamente. Mientras que Sófocles pinta aún caracteres enteros y somete el mito al yugo de su refinado desarrollo, Eurípides no indica ya más que rasgos de caracteres marcados y bien definidos, que se pueden traducir en pasiones vehementes. En la nueva comedia ática no quedan ya más que máscaras de *una* sola expresión: viejos frívolos, entremetidos engañados, esclavos ladinos, que reaparecen incesantemente. ¿Dónde está el genio creador de mitos de la música? Lo que aún queda de la música será ya, o un medio de excitación o un recurso nemotécnico; es decir, un estimulante de los nervios embotados o estragados, o bien la pintura musical. En el primer caso, el texto yuxtapuesto a la música no tiene apenas importancia: en Eurípides, cuando sus héroes o sus coros comienzan a cantar, las cosas van ya a la desbandada; ¿hasta dónde han podido llegar sus imprudentes sucesores?

Pero donde más se manifiesta el nuevo espíritu dionisíaco es en el *desenlace* de los dramas. El fin de la tragedia antigua evocaba la consolación metafísica, fuera de la cual el gusto de la tragedia es inexplicable; estas armonías de paz, emanadas de otro mundo, donde más puramente resuenan quizás es en *Edipo en Colono.* Ahora el genio de la música ha abandonado la tragedia, y ésta ha muerto, en el sentido estricto de la palabra; pues ¿dónde iremos a buscar ahora este consuelo metafísico? Así, a la disonancia trágica, se buscó una conveniente resolución terrenal; el héroe, después de haber sido suficientemente atormentado por la suerte, obtenía, por un matrimonio de conveniencia, por una gracia divina, el premio que merecía. El héroe habíase convertido en un gladiador al cual, después de bien cubierto de heridas y arañazos, se le concedía una libertad condicional. El *Deus ex machina* ha reemplazado a la consolación metafísica. Yo no quiero decir que la concepción trágica del mundo haya sido universal y definitivamente aniquilada por el esfuerzo del espíritu dionisíaco; lo

único que sabemos es que debió huir del dominio del arte, refugiarse, por decirlo así, en el mundo de las tinieblas y degenerar en culto secreto. Pues por toda la superficie del helenismo se desencadenó el soplo devastador de este espíritu que se manifiesta bajo la forma de *la serenidad griega,* que he definido como la expresión de una dicha de vivir senil e infecunda. Esta serenidad es la parodia de la admirable *ingenuidad* de los antiguos griegos, que debe ser considerada, según el carácter que la hemos reconocido, como la flor de la cultura apolínea surgiendo abierta del fondo de un sombrío abismo, como la victoria conseguida por la voluntad helénica, gracias a su visión de la belleza, sobre el mal y la filosofía del mal. El aspecto más noble de la otra forma de la *serenidad griega,* el alejandrino, es la serenidad del *hombre teórico:* presenta los mismos signos distintivos que he mostrado ser las consecuencias de lo dionisíaco. Combate la filosofía y el arte dionisíacos, pretende resolver el mito y pone, en lugar de la consolación metafísica, una armonía terrestre; sí, un *Deus ex machina* de su cosecha, a saber: el dios de las máquinas y de los crisoles, es decir, las fuerzas de los espíritus de la Naturaleza descubiertas y empleadas en el servicio del más alto egoísmo; cree que el mundo puede ser mejorado con ayuda del saber, que la vida ha de ser mejorada por la ciencia, y, por último, es capaz también de aprisionar al hombre individual en un círculo desde el cual diga a la vida con serenidad: «Te amo; eres digna de ser conocida».

18

En un eterno fenómeno: siempre la insaciable voluntad encuentra un medio para ligar sus criaturas a la existencia y obligarlas a seguir viviendo, con ayuda de una ilusión dispersa en todas las cosas. Éste es retenido en la vida por la felicidad socrática del conocimiento y por el ensueño quimérico de poder curar, gracias a ella, la llaga eterna de la vida; aquél se siente fascinado por el velo de belleza del arte que flota prestigioso ante sus ojos; estotro, a su vez, es penetrado de la consolación metafísica de que, bajo el torbellino de las apariencias, la vida entera sigue su curso

inmutable; sin hablar de las ilusiones más bajas, y casi más poderosas aún, administradas en todo momento por la voluntad. Estos tres grados de ilusiones están, por otra parte, reservados a las más nobles naturalezas, en las cuales el peso y la miseria de la existencia suscita un hastío más profundo, y que pueden escapar a este hastío por el socorro de estimulantes escogidos. Todo lo que llamamos *cultura* está compuesto de estos estimulantes; según la proporción de la mezcla, resulta una cultura más especialmente *socrática*, o *artística*, o *trágica*, o bien, si se nos permiten símbolos históricos, una cultura alejandrina, helénica o budista.

Todo el mundo moderno está cogido en la red de la cultura alejandrina, y tiene por ideal el *hombre teórico*, armado de los medios de conocimiento más poderosos, trabajando al servicio de la ciencia, y cuyo prototipo y antepasado original es Sócrates. Este ideal es el principio y el fin de todos nuestros métodos de educación; cualquier otro género de existencia debe luchar penosamente, desarrollarse accesoriamente, no como una existencia justificada, sino como una ocupación tolerada. En un sentido casi aterrador hemos hallado al hombre ilustrado durante un largo período de tiempo, siempre bajo la forma del hombre instruido. El mismo arte de la poesía, el nuestro, ha nacido de imitaciones eruditas, y en el predominio de la rima encontramos el testimonio de la constitución de nuestra forma poética con ayuda de experimentos artificiosos sobre una lengua que no nos es familiar, sobre una lengua sabia. Cuán incomprensible sería para el verdadero griego el tipo, comprensible en sí, del hombre cultivado moderno, de Fausto, agotando, sin verse harto jamás, todos los dominios del conocimiento, dato a la magia y entregado al diablo por la pasión de saber; ese Fausto que basta compararle a Sócrates para comprobar que el hombre moderno comienza a sospechar la quiebra de ese afán socrático de conocimiento, y que en medio de la inmensidad solitaria del océano del saber, aspira a una orilla. Cuando Goethe, a propósito de Napoleón, declaró un día a Eckermann: «Sí, amigo mío, hay también una productividad de los actos», recordaba de una manera encantadora e ingenua que el hombre no teórico es, para los hombres modernos, algo inverosímil y desconcertante; de suerte que es preciso tener

la sabiduría de Goethe para concebir, sí, para excusar un modo de existencia tan insólita.

Y no se nos debe ocultar ya lo que se oculta en el fondo de esta cultura socrática: la ilusión sin límites del optimismo. No hay que asustarse de que los frutos de este optimismo maduren, si la sociedad, corroída hasta sus más bajas capas por el ácido de tal cultura, tiembla de fiebre de orgullo y de apetitos; si la fe en la felicidad terrestre de todos, si la creencia en la posibilidad de semejante civilización científica, se transforma poco a poco en una voluntad amenazadora que exige esta felicidad terrestre alejandrina e invoca la intervención de un *Deus ex machina a lo Eurípides.* Es preciso advertir que, para poder durar, la civilización alejandrina tiene necesidad de un estado de esclavitud, de una clase sierva; pero la concepción optimista de la existencia niega la necesidad de este estado; así, cuando se pasa el efecto de sus bellas palabras engañosas y lenitivas sobre la *dignidad del hombre* y la *dignidad del trabajo,* nos encaminamos poco a poco hacia un espantoso anonadamiento. Nada más terrible que un pueblo bárbaro de esclavos que ha aprendido a considerar su existencia como una injusticia y se prepara para tomar venganza, no solamente en su nombre, sino en nombre de las generaciones venideras. Contra la amenaza de tal asalto, ¿quién se atrevería, con toda seguridad, a llamar en su ayuda nuestras fatigadas y empalidecidas religiones, que, aun en sus fundamentos, han degenerado hasta llegar a ser religiones sabias, al punto que el mito, esa condición previa de toda religión, crece hoy de fuerza y, aun en este campo, reina al presente ese espíritu optimista que hemos definido como el germen moral de nuestra sociedad?

Mientras que la inminencia de la desgracia que duerme en el seno de la cultura teórica perturba cada vez más al hombre moderno y busca éste con inquietud, en el tesoro de sus experiencias, los medios hábiles para desviar el peligro, sin creer él mismo en su eficacia, comenzando, en cambio, a percibir las consecuencias de sus propios errores, ciertas naturalezas superiores, espíritus elevados, inclinados a las ideas generales, han sabido, con una increíble perspicacia, emplear las armas mismas de la ciencia para mostrar los límites y la relatividad del conocimiento, des-

mintiendo así perentoriamente la pretensión de la ciencia a un valor y a una eficacia universales. Por primera vez fue preciso reconocer como ilusoria la presunción de penetrar en la esencia más íntima de las cosas por medio de la casualidad. El valor y la clarividencia extraordinarios de Kant y Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo latente, inherente a la esencia de la lógica, y que constituye el fondo de nuestra cultura. Cuando este optimismo, apoyado en su imperturbable confianza de las *aeternae veritates* [120], creyó en la posibilidad de profundizar y de resolver todos los problemas de la naturaleza, había considerado el espacio, el tiempo y la casualidad como leyes absolutas de un valor universal, Kant reveló que, en realidad, estas ideas servían solamente para elevar la pura apariencia, la obra de Maya [121], a la categoría de realidad única y superior, a poner esta apariencia en el lugar de la esencia verdadera e intrínseca de las cosas, haciendo de este modo imposible el conocimiento real de esta esencia, es decir, según la expresión de Schopenhauer, haciendo dormir aún más profundamente al durmiente *(El mundo como voluntad y representación,* I). Esta comprobación es el prefacio de una cultura trágica, cuyo carácter más esencial es que la sabiduría instintiva reemplaza allí a la ciencia en calidad de fin supremo; y esta sabiduría, insensible a las diversiones capciosas de la ciencia, abraza con mirada inmutable todo el cuadro del Universo y, en esta contemplación, trata de sentir el eterno sufrimiento con compasión y amor, de hacer suyo este sufrimiento.

Figurémonos una generación creciendo con esta intrepidez de mirada, con esta impulsión heroica hacia lo monstruoso, lo extraordinario; imaginémonos la marcha atrevida de este matador de dragones, la orgullosa temeridad con la que estos seres vuelven la espalda a las débiles enseñanzas del optimismo para *vivir resueltamente* una vida plena y completa. No debería acaecer «necesariamente» que la experiencia voluntaria de la energía y del terror había de conducir al hombre trágico de esta civiliza-

---

[120] Verdades eternas.

[121] La ilusión, lo ilusorio.

ción a desear un arte nuevo, *el arte de la consolación metafísica,* la tragedia, como una Helena a la cual tenía derecho, y a exclamar con Fausto:

> ¿No debería yo traer a la vida
> con apasionada violencia
> la más divina forma?

La cultura socrática sostiene ya el cetro de su infalibilidad con mano temblorosa, pues se ve asaltada por dos temores a la vez: por el miedo a propias consecuencias, que ya comienza a presentir poco a poco, y porque ella misma no tiene ya la confianza ingenua que tuvo en otro tiempo en el valor eterno de sus fundamentos; y entonces presenciamos el triste espectáculo de la danza de su pensamiento, buscando siempre nuevas formas para enlazarlas con ardor, formas que abandona de pronto estremecida, como Mefistófeles a las Lamias [122] seductoras. Éste es el indicio de esta *quiebra* [123] de que todos hablan corrientemente como el mal orgánico original de la cultura moderna. Espantado y amargado por las consecuencias de su sistema, el hombre teórico no se atreve a aventurarse en el terrible torrente de hielo de la existencia: ansioso e indeciso, corre de aquí para allá sobre la orilla. Ya no quiere poseer nada completamente, y se aterra ante la natural crueldad de las cosas. El optimismo le ha enervado hasta ese punto. Al mismo tiempo se siente que una cultura basada en el principio de la ciencia debe derrumbarse en el preciso momento en que se hace *ilógica,* es decir, en el momento en que retrocede ante sus consecuencias.

Nuestro arte proclama esta tristeza universal: en vano nos apoyamos, por la imitación, en todas las grandes épocas productoras o en las grandes figuras creadoras; en vano amontonamos alrededor del hombre moderno, para consuelo, toda la *literatura uni-*

---

[122] Lamia: monstruo con rostro de mujer hermosa y cuerpo de dragón que devoraba a los niños. Se daba también este nombre a las magas.

[123] Se refiere a lo que después designó Brunetière con el nombre de «bancarrota de la ciencia», que a tantas disputas dio lugar. *(N. del T.)*

versal, rodeándole de todos los estilos y de los artistas de todos los tiempos, a fin de que, semejante a Adán rodeado de sus animales, pueda darles un nombre; a pesar de todo esto sigue siendo el eterno hambriento, el *crítico* sin alegría y sin fuerzas, el hombre alejandrino, que es en el fondo un bibliotecario y un corrector de pruebas que pierde su vida miserablemente entre el polvo de los libros y corrigiendo las erratas de imprenta.

19

De ningún otro modo podríamos caracterizar mejor el contenido intrínseco de esta cultura socrática que denominándola la *cultura de la ópera*. En efecto, en este dominio, ha revelado dicha cultura, con una ingenuidad particular, sus fines y su carácter, y con gran estupefacción nuestra, si comparamos la génesis de la ópera con las eternas verdades apolíneas y dionisíacas.

Ante todo es de recordar el advenimiento del estilo «representativo» y del *recitado*. ¿Es creíble que esta música, completamente exteriorizada, incapaz de recogimiento, haya podido ser aceptada y cultivada con tanta pasión, en cierto modo como una regeneración de toda verdadera música, por el arte de una época en la que acababa de resplandecer la santidad y la inefable sublimidad de la música de Palestrina? [124]. Y por otra parte, ¿quién se atrevería a atribuir únicamente al epicureísmo, ávido de distracción, de la sociedad florentina de entonces, y a la vanidad de sus cantores dramáticos, la exclusiva responsabilidad de la boga de la ópera y de su repentina y frenética expansión? Que al mismo tiempo y en un mismo tiempo y en un mismo pueblo, al lado de la bóveda ojival de las armonías de Palestrina, en la cual había trabajado toda la Edad Media, haya surgido este furor por una forma de expresión que no es musical más que a medias, es un fenómeno que yo no me puedo explicar sino por la acción de una *tendencia extraartística* inherente a la naturaleza del *recitado*.

---

[124] Con Palestrina la polifonía sagrada llegó a su apogeo.

Para la satisfacción del oyente que quiere percibir con nitidez las palabras, el cantante habla más que canta, y por este semicante subraya más fuertemente la expresión patética del discurso. Gracias a este refuerzo del *pathos* [125], facilita la comprensión de la palabra y violenta el elemento que constituye la otra mitad de la música. El verdadero peligro que amenaza entonces es que concede algunas veces inoportunamente la preponderancia a la música, por lo cual desaparecerán al punto fatalmente lo patético y la claridad del lenguaje; y sin embargo, se siente impulsado por otra parte a abandonar su voz al impulso musical y a hacerla valer con virtuosismo. Aquí el *poeta* [126] viene en su ayuda, y sabe suministrarle suficientemente las ocasiones de acentos líricos, de repeticiones de palabras y de frases, etc., que permiten al cantante reposar en estos lugares en el elemento musical, sin cuidarse de las palabras. Esta alternación de discursos apasionados y de exclamaciones completamente cantadas, que constituye la esencia del *stilo rappresentativo,* las bruscas fluctuaciones de este esfuerzo que se ejercita en obrar, tan pronto sobre la inteligencia, sobre la imaginación, como sobre el fondo musical del oyente, todo esto es cosa tan antinatural, tan profundamente opuesta a los impulsos artísticos dionisíacos y a la tendencia apolínea, que nos vemos obligados a concluir que el *recitado* ha encontrado su origen fuera de toda región artística. Por consiguiente, tenemos que definir el *recitado* como una amalgama de las interpretaciones épicas y líricas y, a buen seguro, de ningún modo como una combinación íntima y estable, imposible de realizar con la ayuda de elementos tan dispares; por el contrario, como una especie de mosaico, como el conglomerado más superficial, como una cosa sin ejemplo en el dominio de la Naturaleza y de la experiencia. «Pero éste no era el sentir de los inventores» del recitado, antes bien creían, y con ellos todos sus contemporá-

---

[125] *Pathos:* la íntima emoción presente en una obra de arte que suscita otra semejante a quien la contempla. Aristóteles utilizaba este término para indicar el elemento patético de la tragedia.

[126] En latín, de donde proviene la palabra poeta, tiene dos significados: el que hace poesía y, también, el de artesano.

neos, haber resuelto el secreto de la música antigua y la explicación del ascendente inusitado de un Orfeo, de un Anfión [127], o de la tragedia griega con este *stilo rappresentativo.* El nuevo estilo fue considerado como una resurrección de la música más poderosamente expresiva, la de los antiguos griegos. Gracias a la opinión unánimemente aceptada, a la concepción popular que se había formado del mundo homérico, *como mundo primitivo,* original, se pudo llegar al ensueño de una vuelta a los comienzos paradisíacos de la Humanidad, en los que la música debió de haber gozado también de esta pureza, de este poder y de esta inocencia que los poetas pintaban en sus pastorales de manera tan conmovedora. Así llegamos a lo más profundo del principio generador de esta forma artística específicamente moderna, la ópera: es una profunda aspiración que se crea a sí misma un arte, pero una aspiración de orden inestético, la ardiente afición al estilo, la creencia en la existencia prehistórica de un ser humano artista y bueno. El recitado fue concebido como la lengua restaurada de este hombre primitivo, la ópera como la patria reconquistada de esta entidad idílica, de esta naturaleza heroica y buena que, desde que obra, obedece a un instinto artístico natural; que desde que habla, canta por lo menos un poco, y canta repentinamente a plena voz bajo la influencia de la más ligera emoción. Poco importa hoy que por medio de esta imagen reconstituida del ser paradisíaco, del artista de la edad de oro, los humanistas de la época hayan combatido la antigua concepción teológica del hombre predestinado en sí al mal y a la condenación: lo que confiere a la ópera el valor de una doctrina de oposición, el sentido de un dogma del hombre bueno, pero le concede también la virtud de un reconfortante tutelar contra el pesimismo a que se veían especialmente arrastrados los espíritus serios de aquel tiempo, en medio de la espantosa y universal inseguridad de la existencia. Basta el haber reconocido que el encanto propio y, por consecuencia, el desarrollo de esta forma de arte nuevo, re-

---

[127] Anfión, recibió de Hermes el don de pulsar la lira y a sus acordes levantó las murallas de Tebas haciendo que las piedras se colocasen solas, sensibles a la dulzura de su canto.

sulta de la satisfacción de una aspiración absolutamente inestética, de la glorificación optimista del hombre en sí, de la concepción del hombre primitivo como el hombre naturalmente artista y bueno. Este principio fundamental de la ópera se ha transformado poco a poco en una amenazadora y terrible *exigencia* que nos es imposible desdeñar en presencia de los movimientos socialistas contemporáneos. *El hombre primitivo bueno* reclama sus derechos: ¡qué perspectivas paradisíacas!

Añadiré aún otra confirmación no menos evidente de mi aserto, de que la ópera es el producto de nuestra cultura alejandrina y está basada en los mismos principios. La ópera es creación del hombre teórico, del aficionado crítico, y no del artista: uno de los fenómenos más extraños de la historia de todas las artes. Una exigencia de los oyentes, muy caracterizadamente antimusical, fue la de que se debían entender muy bien todas las palabras; de suerte que así no sería posible esperar un renacimiento del arte musical, sino descubriendo una especie de canto en el cual la palabra del texto mandase a la polifonía como el amo al esclavo, porque las palabras eran tan superiores a la armonía que las acompaña, como el alma es más noble que el cuerpo. Según la grosería ignorante y antimusical de estas teorías se ordenó, en los comienzos de la ópera, la asociación de la música, de la imagen y de la palabra; y según los principios de esta estética, los poetas y los cantantes a la moda intentaron sus primeros ensayos en los medios aristocráticos *dilettantis* [128] de Florencia. El hombre artísticamente impotente se crea a sí mismo una forma de arte adecuada, justamente por la misma razón de que es el hombre antiartístico en sí. Como no sospecha la profundidad dionisíaca de la música, metamorfosea para su uso el goce musical en comprensión racional de una retórica de la pasión hecha de sonidos y de palabras en el *stilo rappresentativo,* y en una complacencia infinita por los artificios de los divos; como no consigue llegar a la visión plástica, reclama la ayuda del maquinista y del escenógrafo; como le es imposible

---

[128] *Dilettantis:* aficionado a un arte o una ciencia, especialmente a la música.

concebir la verdadera naturaleza del artista, evoca ante sí *el hombre primitivo artístico* a su gusto, es decir, el hombre a quien la pasión incita a cantar y a hablar en verso. Se imagina haber sido transportado a un tiempo en que la pasión por sí sola bastaba para engendrar canciones y poemas; como si la pasión hubiese sido nunca capaz de crear algo artístico. El postulado de la ópera está basado en una concepción errónea de la naturaleza del arte, a saber: en la hipótesis idílica de que, en realidad, todo hombre dotado de sensibilidad es un artista. En esta acepción, la ópera es la expresión del diletantismo en el arte, la manifestación del diletantismo que dicta sus leyes con la serenidad optimista del hombre teórico.

Si se nos pidiera que concretásemos en una fórmula sintética los dos principios eficaces de la formación de la ópera que acabamos de desarrollar, no tendríamos más que hacer sino hablar de un *tendencia idílica de la ópera,* y servirnos únicamente aquí de las expresiones de Schiller y de sus demostraciones. «O bien, dice, la Naturaleza y el ideal son un motivo de tristeza, cuando aquélla está representada como perdida y éste como no alcanzado, o bien ambos son motivo de júbilo, si son representados como realidad. En el primer caso resulta la elegía, en el sentido estricto de la palabra; en el segundo, el idilio, en su significación más amplia». Pero nos apresuraremos a hacer notar este carácter común de los dos principios generadores de la música, que, para ellos, el ideal no es concebido como inaccesible, ni el estado de naturaleza como perdido. Según esta manera de pensar, habría habido una época primordial en que el hombre vivió en el corazón mismo de la Naturaleza, y en este estado natural alcanzó al mismo tiempo el ideal de la Humanidad, la maestría artística y la bondad paradisíaca; seríamos todos descendientes de este ser primitivo y perfecto, y conservaríamos aún su semejanza; pero para reconocernos en este hombre primordial, sería preciso que expulsáramos algo de nosotros, renunciando voluntariamente a una erudición superflua, a una cultura exagerada. Esta armonía entre la Naturaleza y el ideal la encontraba el hombre culto del Renacimiento en su ópera imitada de la tragedia griega y se convertía en una realidad idílica; se sirvió de esta tragedia, como Dante de

Virgilio [129], para ser conducido hasta las puertas del Paraíso; pero a partir de aquí recobra su independencia para ir más allá aún, y pasa de una imitación de la forma más elevada del arte griego a una *restitución de todas las cosas,* a una reconstitución del mundo artístico primordial de la Humanidad. ¡Qué seguridad ingenua la de estos temerarios esfuerzos en el seno de la cultura teórica! No la podríamos explicar sino por la existencia de esa creencia consoladora de que *el hombre en sí* constituye el héroe de ópera eternamente virtuoso, el pastor que canta eternamente y toca la flauta; en fin, que este *hombre en sí* debe necesariamente encontrarse siempre como tal, en el caso de que, en un momento cualquiera, se hubiera perdido por algún tiempo; y se reconoce aquí la auténtica consecuencia de ese optimismo que se eleva de las profundidades de la concepción socrática del mundo, como un vapor perfumado, de acción dulzona y pérfida.

La ópera no nos ofrece, por consiguiente, en modo alguno, la expresión de ese dolor elegíaco que causa una pérdida irreparable, sino la serenidad del eterno recobro, el goce fácil de una realidad idílica que, por lo menos, se puede imaginar real a cada instante; con lo que sucede algunas veces, quizá, que experimentamos el sentimiento repentino de que esta pretendida realidad es solamente una fantasmagoría bufa e inepta, y que quien tuviera el poder de compararla a la terrible gravedad de la verdadera Naturaleza, a las verdaderas escenas primitivas de los orígenes de la Humanidad, debería exclamar con hastío: «¡Desembarazadnos de este fantasma!». Pero nos equivocaríamos si creyéramos poder arrojar esta aparición de mascarada de la ópera simplemente con un grito, como se hace con un espectro o un aparecido. El que quiera destruir la ópera, deberá entablar la lucha contra aquella serenidad alejandrina que simboliza, tan ingenuamente para él, sus teorías favoritas y que es, en realidad, la forma artística adecuada. Pero ¿qué habremos de esperar para el arte mismo de los efectos de una forma artística cuyos principios generadores no

---

[129] Dante se sirvió especialmente de Virgilio como guía en su viaje al Infierno en la *Divina Comedia.*

son de orden estético, y que, por el contrario, ha nacido de una esfera semimoral, para introducirse ocultamente en el dominio del arte, y no puede disimular este origen híbrido, sino de tiempo en tiempo y por azar? ¿De qué jugo se nutre este organismo parásito de la ópera, si no es de savia del arte verdadero? ¿No debimos prever que, bajo la influencia de las seducciones idílicas, de esos capciosos artificios alejandrinos, la tarea más noble y más verdaderamente seria del arte —arrancar la mirada de las tinieblas y evitar al *sujeto,* por el bálsamo saludable de la apariencia, las convulsiones terribles de la voluntad— llega a degenerar hasta no ser más que una ocasión de placer, un medio de distracción frívola? ¿Qué sucederá de las eternas verdades dionisíacas y apolíneas con esta amalgama de estilos, que es la esencia del *stilo rappresentativo,* en que la música es considerada como la sierva y el libreto como el amo, en que la música es comparada al cuerpo y la palabra al alma; en que, en el mejor caso, el fin supremo es una pintura musical imitativa, poco más o menos, como fue en otro tiempo el último ditirambo ático, en que la música ha decaído absolutamente de su verdadera función, desposeída de su dignidad de espejo dionisíaco del mundo, de tal suerte que, hecha esclava de la apariencia, no le queda otro papel que el de imitar la moralidad de las formas de la apariencia y provocar un placer completamente exterior por el juego de líneas y de proporciones. Un examen atento muestra que esta influencia nefasta de la ópera sobre la música coincide exactamente con la evolución entera de la música moderna. El optimismo patente, inherente a la génesis de la ópera y al espíritu de la cultura que representa, ha logrado, con rapidez inquietante, despojar a la música de su carácter de expresión dionisíaca del mundo e inculcarle las cualidades de un arte agradable, que se complace en los arabescos de las formas. Y quizá no podríamos comparar esta transformación sino a la metamorfosis que hizo del hombre esquiliano el hombre de la serenidad alejandrina.

Pero si hemos demostrado por ejemplo y afirmado legítimamente la conexión que se revela entre la desaparición del espíritu dionisíaco y una modificación insólita, una degeneración del hombre griego, chocante en el más alto grado e inexplicable hasta

aquí, ¿qué esperanzas no debemos abrigar cuando los presagios más ciertos nos garantizan el advenimiento del *fenómeno contrario, el despertar progresivo de lo dionisíaco* en nuestro mundo actual? No es posible que la divina fuerza de Hércules duerma eternamente en la esclavitud, en los lazos voluptuosos de Onfalia [130]. Del fondo dionisíaco del espíritu alemán ha surgido una fuerza que no tiene nada de común con los principios fundamentales de la cultura socrática y que esta cultura es impotente tanto para explicar como para justificar una fuerza que a los ojos de esta cultura es, por el contrario, algo espantoso e inconcebible, algo odioso y extravagante: *la música alemana,* sobre todo tal como se nos manifiesta en su radiante y poderoso vuelo de Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner. La curiosidad positiva y empírica del socratismo de nuestros días ¿qué podrá intentar, en las circunstancias más favorables, con ese demonio evocado de insondables profundidades? Ni el arabesco de encaje de la melodía de ópera, ni la máquina aritmética de la fuga o la dialéctica del contrapunto, son capaces de proporcionar las fórmulas cuyo triple poderío tendría la facultad de encadenar ese demonio y hacerle hablar. ¡Qué espectáculo el de nuestros estetas que, armados de la red de su especial idea de la *belleza,* persiguen el genio de la música que evoluciona ante ellos con desconcertante vitalidad, y tratan de apoderarse, en medio de preocupaciones que revelan el desconocimiento, tanto de las leyes de la belleza eterna como de las de lo sublime! No tenemos sino que mirar un poco de cerca y en persona a esos legisladores de la música que gritan con tan infatigable ardor: «¡Belleza! ¡Belleza!», para ver si conducen en esta ocasión como los hijos preferidos de la Naturaleza, sus hijos mimados, criados en la cuna de lo bello, o si lo que buscan no es más bien una máscara hipócrita para disimular su grosería natural, un pretexto estético para excusar su apatía y su pobreza de espíritu: a este propósito, creo, por ejemplo, en Otto Janh. Pero que el mentiroso y el hipócrita tenga cuidado con la música alemana;

---

[130] Onfalia fue amante de Hércules, el cual estaba sometido a los caprichos de ésta. Ella se divertía haciéndole vestirse de mujer y realizar las labores femeninas.

pues en el centro de toda nuestra cultura ella sola es el fuego puro, límpido y purificador de donde provienen o a donde van todas las cosas arrastradas en una doble órbita, como en el sistema del gran Heráclito de Éfeso [131], y todo lo que hoy consideramos como cultura, inteligencia, civilización, debe comparecer un día en el tribunal de Dioniso, el infalible justiciero.

Recordemos ahora, cómo, gracias a Kant y a Schopenhauer, fue posible a la *filosofía alemana,* derivada de los mismos principios, aniquilar el satisfecho placer de vivir del socratismo científico por la determinación de sus límites; cómo esta demostración tuvo por resultado una concepción incomparablemente más profunda y más seria de los problemas éticos y del arte, concepción que podemos definir con toda seguridad como la *sabiduría dionisíaca* expresada en ideas. ¿Qué significa para nosotros esta connivencia misteriosa de la música y de la filosofía alemanas, si no es el advenimiento de una nueva forma de existencia de la que no nos podemos hacer una idea sino con ayuda de comparaciones helénicas? Pues el ejemplo de los griegos conserva para nosotros, que hemos llegado a la línea fronteriza de dos formas diferentes de existencia, el valor inapreciable de sernos presentadas todas estas luchas y evoluciones bajo un aspecto clásico y lleno de enseñanzas. Parece que revivimos analógicamente, en cierto modo en orden *inverso,* las grandes épocas decisivas del helenismo y que remontamos hacia atrás, por ejemplo, de la era alejandrina a la época de la tragedia. Experimentamos al mismo tiempo la impresión de que el nacimiento de una época trágica no tiene otra significación para el espíritu alemán que la de una vuelta a su propia naturaleza, un recobro feliz de su propia personalidad, después de un largo tiempo en que monstruosas fuerzas extranjeras habían sujetado al yugo de su forma este espíritu abandonado a una informe barbarie. Después de haber recobrado ahora la fuente viva de su verdadera naturaleza, se puede atrever a avan-

---

[131] Heráclito de Éfeso, llamado el Oscuro (576-480 a. C.), creía en el eterno devenir de las cosas, en el flujo constante de todas las existencias. Todo fluye y nada tiene un verdadero ser. Ante lo efímero y pasajero de todos los fenómenos no podía contener un grito trágico de pesimismo. *(N. del T.)*

zar, desembarazado del arnés de una civilización latina, altiva y libre enfrente de todos los pueblos, si sabe agarrarse tenazmente a las únicas enseñanzas de un pueblo del cual se puede decir que aprender de él es ya una gloria y un honor excepcionales: del pueblo griego. Y ¿cuándo las lecciones de estos maestros supremos nos habrán de ser más necesarias que en la hora presente, en que asistimos a un *renacimiento de la tragedia* y corremos el peligro de ignorar de dónde viene y de no podernos explicar el fin que persigue?

20

Si quisiéramos investigar, con la imparcialidad de un juez incorruptible, en qué tiempo y por qué hombres ha hecho hasta aquí el más poderoso esfuerzo el pueblo alemán por aprender algo de los griegos, y si admitiésemos con toda seguridad que este mérito debe ser únicamente discernido al noble ardor intelectual de Goethe, de Schiller y de Winckelmann, habría, sin embargo, que añadir que desde esta época, tras los efectos inmediatos de estos esfuerzos, la tendencia a seguir la misma vía para conquistar la cultura intelectual y acercarse a los griegos ha disminuido gradualmente de una manera inconcebible. ¿No tendríamos derecho, a no desesperar completamente del espíritu alemán, a sacar de aquí la conclusión de que en ciertos puntos esenciales cualesquiera no les fue dado, ni aun a tales hombres, penetrar hasta el corazón de la cultura helena y consolidar, por un lazo apasionado y duradero, la alianza de la cultura alemana y de la cultura griega? Quizá las personas serias, después de comprobar inconscientemente esta impotencia, se sintieron desalentadas y empezaron a dudar de ellas mismas y a pensar que después de semejantes predecesores les sería imposible ir más lejos en la dirección de esta tendencia intelectual y alcanzar nunca la meta. Así vemos desde este momento degenerar de la manera más inquietante el sentimiento de la impotencia de los griegos desde el punto de vista de la cultura intelectual. En los más diversos círculos del ingenio y de la estupidez se pudo oír idéntica expresión de una conmisera-

ción desdeñosa. Por otra parte, los aficionados a la oratoria no dejaban de hablar de la *armonía griega,* derrochando los talentos de una retórica ineficaz. Y precisamente en las esferas que tenían el privilegio de registrar sin descanso el hecho del río griego en provecho de la cultura alemana, en la casta de los profesores de las más altas Facultades universitarias, es donde se despacharon a su gusto con los griegos, y esto llegando algunas veces hasta sacrificar con escepticismo el ideal helénico, llevando los estudios de la Antigüedad por caminos diametralmente opuestos a su verdadero fin. Si hubiese algunos de éstos que no se hubiera agotado completamente por la tarea asidua de una minuciosa corrección de los antiguos textos, o de una micrografía lingüística, quizá, al lado de otras antigüedades, trataría también de estudiar la cultura griega desde un punto de vista *histórico,* pero siempre según el método y los procedimientos pedantes de erudición histórica contemporánea. Si, por consiguiente, la influencia intelectual y educadora de las escuelas superiores nunca ha sido más débil, más inútil que en este momento; si el *journaliste* [132], ese esclavo del papel diario, ha podido vencer a los más eminentes maestros en todo lo que se refiere a la cultura del espíritu, y si no les queda ya a éstos otro recurso que esa metamorfosis que se registra frecuentemente y que consiste en adoptar el tono y las maneras del *jornalista* y, asimilándose la *fácil elegancia* del oficio, convertirse en alegre mariposa intelectual, ¿con qué confusión angustiosa no contemplarán los espíritus modernos hechos a este régimen este fenómeno que no se podría comprender por analogía, sino partiendo de lo más profundo del genio helénico, aún incomprendido: el despertar del espíritu dionisíaco y el renacimiento de la tragedia? En ninguna otra época artística se han mostrado más divergentes y más extraños uno a otro la llamada cultura intelectual y el arte verdadero. Y comprendemos por qué esta mísera cultura odia el verdadero arte: porque ve en él con terror el instrumento de su ruina. Pero una forma entera de cultura, es decir, la forma socrática y alejandrina, ¿no está gastada, acabada, cuando desemboca

---

[132] *Journaliste:* periodista.

en un resultado tan frágil como la cultura intelectual contemporánea? Si héroes de la envergadura de Schiller y Goethe no pudieron forzar la puerta mágica de la montaña encantada [133] del helenismo; si su más poderoso esfuerzo no supo lograr otra expresión que la mirada melancólica y apasionada que lanza a su patria, más allá de los mares, la Ifigenia de Goethe [134] sentada en la bárbara orilla de los Tauros [135], ¿qué esperanza restará a los epígonos de tales genios, si, de otra parte, en un lugar ignorado hasta aquí de toda cultura, no se abriese ante ellos repentinamente por sí sola la puerta para dejar paso a las armonías místicas de la música trágica resucitada?

Es de desear que nadie trate de quebrantar nuestra fe en un renacimiento inminente de la antigüedad helénica, pues ésa es la única esperanza de regeneración y purificación del espíritu alemán en los ríos encantados del fuego de la música. En la desolación y la torpeza de la presente cultura, ¿qué otro indicio podríamos encontrar de una promesa reconfortante para lo porvenir? En vano tratamos de descubrir una sola raíz que haya hecho brotar ramas vigorosas, un pedazo de tierra fértil y sana: no vemos más que arena o polvo, letargo o consunción, por todas partes. Un espíritu que se siente de tal modo aislado, desesperadamente solitario, no podría aportar mejor símbolo que el Caballero acompañado de la Muerte y del Diablo, tal como le ha pintado Alberto Durero, el Caballero cubierto de su armadura, de mirada dura y firme, que, sólo con su caballo y su perro, prosigue impasible su espantoso camino, sin cuidarse de sus horribles compañeros y, sin embargo, sin esperanza. Nuestro Schopenhauer fue este Caballero de Durero; carecía de toda esperanza, pero quería la verdad. No tiene pareja.

Pero ¡cómo se metamorfosea de pronto este triste desierto de nuestra cultura agotada bajo el hechizo de la magia dionisíaca! Un soplo huracanado barre todas estas cosas muertas, podridas,

---

[133] Alusión a la montaña donde los nibelungos guardaban un fabuloso tesoro.

[134] Drama de Goethe (1787): *Ifigenia en Táuride.*

[135] Artemis se llevó a Ifigenia a la Táurida para salvar su vida y la hizo sacerdotisa de su culto.

truncadas, fracasadas, en una roja nube de polvo y, como un buitre, las eleva por los aires. Nuestras miradas deslumbradas y desconcertadas se afanan en vano por reconocer lo que va desapareciendo; pues lo que ven parece que ha salido de la tumba para elevarse en el oro de la luz, soberbia de poder y de esplendor, llena de vida, de pasión y de deseos infinitos. En medio de esta exuberancia de vida, de sufrimiento y de goce, plena de un éxtasis sublime, la tragedia escucha un canto lejano y melancólico: habla de las causas generadoras del ser, que se llama ilusión, voluntad, dolor. Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisíaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado. Con el tirso en la mano, coronaos de hiedra, y no os asombréis si el tigre y la pantera [136] vienen a echarse cariñosos a vuestros pies. Atreveos a ser hombres trágicos, pues merecéis la libertad. ¡Debéis conducir el carro dionisíaco de la India a Grecia! [137]. ¡Preparaos para rudos combates, pero creed en los milagros de vuestro dios!

21

Abandonado ahora este tono de exhortación y adoptando el que conviene al pensador, afirmo de nuevo que solamente de los griegos es posible aprender la verdadera significación de este brusco y milagroso despertar de la tragedia, respecto de los principios vitales más secretos del alma de un pueblo. Es el pueblo de los misterios trágicos que libra las batallas pérsicas [138], y, en desquite, el pueblo que ha sostenido estas guerras tiene necesidad del dictamen saludable de la tragedia. Justamente en este pueblo que acababa de ser tan profundamente sacudido durante varias generaciones por las convulsiones del demonio dionisíaco,

---

[136] Dos de los animales que le están dedicados a Dioniso.

[137] Alusión al regreso de Dioniso de la India a Grecia tras conquistar la primera. La leyenda cuenta que su abuela Rea antes de su vuelta a Grecia, purificó a Dioniso.

[138] Referencia a las Guerras Médicas.

¿quién hubiera podido creer aún en una manifestación tan regular y poderosa del espíritu político más elemental, de los más naturales instintos nacionales, en semejante desbordamiento de la alegría del combate primitivo y viril? Pero en cada avance de los impulsos dionisíacos, nos parece que este avasallamiento dionisíaco de las trabas individuales se manifiesta, ante todo, en perjuicio de los instintos políticos, incitando a la indiferencia, y aun a la hostilidad, respecto de éstos, aunque, por otra parte, sea bien cierto que Apolo, creador de Estados, es también el genio del principio de individuación, y que el Estado y el amor del hogar no pueden subsistir sin el asentimiento de la personalidad individual. Para salir del estado orgiástico no hay para un pueblo más que un camino: el del budismo indio, que sólo para ser soportado con su aspiración apasionada hacia la nada exige esas raras condiciones estáticas que transportan más allá del espacio, del tiempo y del individuo; del mismo modo que éstas necesitan a su vez una filosofía que enseñe a vencer, con ayuda de una representación imaginaria, el hastío de los estados intermedios. No menos fatalmente, por otra parte, la preponderancia absoluta de los instintos políticos arrastra a un pueblo por el camino de la secularización más extrema, cuya más grandiosa expresión, pero también la más espantosa, es el *imperium romanum.*

Colocados entre India y Roma, y obligados a una elección peligrosa, los griegos consiguieron, con pureza clásica, inventar una tercera forma, que, por cierto, no usaron largo tiempo para ellos mismos, pero que precisamente a causa de esto es inmortal. Pues si hay una ley inflexible aplicada a todas las cosas, la de que el amado de los dioses debe perecer pronto, es igualmente cierto que es para vivir luego eternamente con los dioses. Por consiguiente, no pidamos a la más noble de todas las cosas que tenga la tenacidad resistente del cuero; la implacable tenacidad, por ejemplo, que fue la característica del instinto nacional romano, no figura probablemente en el número de los atributos indispensables de la perfección. Pero si queremos saber qué intervención tutelar permitió a los griegos de la gran época, a pesar de la extraordinaria energía de los desencadenamientos dionisíacos y de los movimientos políticos, no aniquilarse en el éxtasis de una in-

cubación morbosa, ni agotarse por una devoradora avidez de hegemonía y de gloria mundiales; por qué ayuda les fue otorgado obtener esta admirable mezcla, como un vino generoso que a la vez calienta e induce a la contemplación, tendremos que acordarnos de esta potencia inusitada, que exalta y estimula la vida popular, esta fuerza purificadora y emancipadora de la *tragedia*. Y ni presentir podríamos el más alto alcance de esta tragedia si no reconociésemos en ella, a ejemplo de los griegos, la suma integral de todos los elementos saludables y profilácticos, la mediadora soberana de los más violentos instintos, y en sí, los más nefastos del pueblo.

La tragedia resume en sí el delirio orgiástico de la música, elevando así de un golpe la música a su perfección, tanto entre los griegos como entre nosotros; pero añade también el mito trágico y el héroe trágico que, parecido a un formidable titán, toma sobre sus hombros el fardo del mundo dionisíaco y nos libra de él. Mientras que de otra parte, por este mismo mito, sabe mostrar en la persona del héroe trágico el avasallamiento del áspero deseo de vivir esta vida y sugerir, con gesto admonitor, la idea de otra existencia y de una alegría más elevada entrevistas por el héroe combatiente, y a las cuales se prepara, no por sus victorias, sino por sus derrotas y su ruina. Entre el alcance universal de su música y el oyente sometido a la influencia dionisíaca, la tragedia introduce un símbolo sublime, el mito, y suscita en aquél la ilusión de que la música no es más que un admirable procedimiento, un incomparable medio de dar vida al mundo plástico del mito. Este noble subterfugio permite entonces a la música plegar su paso a los ritmos de las danzas ditirámbicas, abandonarse impunemente a un sentimiento orgiástico de libertad, al que, en cuanto música en sí, le estaría prohibido entregarse con tal licencia sin la salvaguardia de esta ilusión. El mito nos protege contra la música, y él solo, por otra parte, da a ésta la suprema libertad. La música, en cambio, confiere al mito trágico un alcance metafísico tan penetrante y decisivo que, sin este auxiliar único, la palabra y la imagen no hubieran alcanzado nunca. Y especialmente por el efecto de la música el espectador de la tragedia se ve invadido de este seguro presentimiento de una dicha suprema, en la cual ter-

mina ese camino de ruina y decepción, de suerte que cree oír la voz más secreta de las cosas que, desde el fondo del abismo, le habla inteligiblemente.

Si en las últimas partes de esta difícil demostración no he conseguido quizá dar a mi pensamiento más que una expresión provisional, inmediatamente accesible sólo a un pequeño número de mis lectores, no puedo renunciar, y mucho menos aquí, a inducir a mis amigos a una nueva tentativa y rogarles que se sirvan de un ejemplo sacado de nuestra experiencia común, para la inteligencia de la tesis general. Este ejemplo no podría servir a los que tienen necesidad de auxiliarse con cuadros, peripecias escénicas, palabras y pasiones de los personajes de la acción para estimular su sentimiento musical; pues éstos no entienden la música como una lengua materna y, a despecho de tales expedientes, no van más allá del vestíbulo de la percepción musical, sin poder penetrar nunca hasta los santuarios más secretos; muchos de ellos, como Gervinus [139], no llegan ni siquiera a este vestíbulo. Me dirijo únicamente a aquellos cuyo contacto con la música es inmediato, para quienes la música es, en cierto modo, la cuna de origen, y cuyo comercio con las cosas está casi exclusivamente constituido de relaciones musicales inconscientes. A estos músicos auténticos es a los que yo pregunto si les es posible imaginar un ser humano cuya receptividad fuese capaz de soportar el tercer acto de *Tristán e Iseo* [140] sin el socorro de la palabra y de la imagen, como una prodigiosa composición puramente sinfónica, a menos de ahogarse bajo la tensión convulsiva de todas las fibras del alma. Un hombre que hubiera aplicado a su oído, como aquí se aplica en cierto modo al ventrículo cardíaco de la voluntad del mundo, y hubiese sentido el frenético deseo de vivir, desbordarse y derramarse en todas las arterias del mundo con el estrépito de un torrente o el murmullo de un riachuelo de los más delicados meandros, el alma de este hombre ¿podría no romperse súbitamente? Bajo la envoltura frágil como vidrio y miserable del individuo humano,

---

[139] George Gottfried Gervinus, (1805-1871) historiador alemán.

[140] *Tristán e Isolda*, ópera en tres actos de Richard Wagner, estrenada en Múnich el 10 de junio de 1865.

¿le sería posible percibir el eco de innumerables gritos de alegría y de dolor elevándose de *la inmensidad de la noche de los mundos,* sin obedecer irresistiblemente a esta *llamada del pastor* de la metafísica y refugiarse en su hogar de origen? Pero si tal obra puede ser percibida como una totalidad, sin negación de la existencia individual; si tal creación ha podido ser consumada sin aplastar a su creador, ¿dónde iremos a buscar la solución de tal contradicción?

Aquí vemos interponerse, entre nuestra más alta emoción musical y aquella música, el mito trágico y el héroe trágico que, en el fondo, no son más que símbolos de los hechos más universales, de los fenómenos más generales que únicamente puede expresar la música. Pero, en cuanto símbolo, el mito sería absolutamente ineficaz y pasaría completamente inadvertido para nosotros, no pudiendo en ningún momento desviar nuestra atención de las resonancias del *universalia ante rem* [141], si nuestra sensibilidad permaneciese bajo la pura influencia dionisíaca. Entonces es cuando se manifiesta la fuerza *apolínea,* resucitando, con ayuda del bálsamo saludable de una bienhechora ilusión, al individuo, casi anonadado; repentinamente creemos seguir viendo a Tristán, que yace sin movimiento y exclama con voz apagada: «La antigua melodía ¿qué me quiere?». Y lo que antes nos parecía un sordo gemido nacido de las profundidades del Ser, ahora significa para nosotros «¡el mar solitario y vacío!». Y creemos desfallecer sin aliento, sintiendo interrumpidas convulsivamente todas nuestras facultades emotivas y pendiente de un hilo nuestra existencia, sin ver entonces más que al héroe herido de muerte y, sin embargo, vivo aún, y no oímos más que su grito desesperado: «¡Deseo, deseo! ¡Desear cuando muero; no morir de deseo!». Y cuando después de tal profusión y de tan devoradoras torturas sentimos la alegría frenética de la cornamusa, casi como la más atroz de todas estas torturas, haciendo que nuestro corazón estalle, entonces, entre nosotros y esta *alegría en sí,* se yergue Kurwenaldo ebrio de dicha, mirando al buque que trae a Iseo. Por fuer-

---

[141] Véase nota 118.

temente que se apodere de nosotros la compasión, sin embargo, en cierto sentido, esta piedad nos libera del sufrimiento original, del mismo modo que el cuadro simbólico del mito nos salva de la percepción inmediata de la idea suprema del mundo, como el pensamiento y la palabra nos preservan del desbordamiento desordenado de la inconsciente voluntad. Gracias a esta admirable ilusión apolínea creemos ver el mundo de los sonidos avanzar hacia nosotros bajo la forma de un mundo plástico, y creemos que en este mundo, como en la materia más delicada y más expresiva, ha sido modelado y esculpido el destino de Tristán e Iseo.

Así es como el espíritu apolíneo nos arranca a la universalidad del estado dionisíaco y nos interesa por los individuos; en ellos vincula nuestra compasión, con ellos satisface nuestro instinto de belleza, ávido de formas grandiosas y sublimes: hace pasar ante nuestros ojos cuadros de vida e invita a nuestro pensamiento a descubrir su profundo sentido, a penetrar hasta el principio vital que velan estos símbolos. Por el poder inusitado de la imagen, de la idea, de la ética, de la emoción compasiva, el espíritu apolíneo arranca al hombre al orgiástico aniquilamiento de sí mismo, y a despecho del carácter universal de las contingencias dionisíacas, le lleva a figurarse que ve un cuadro aislado del mundo real, por ejemplo, Tristán e Iseo, y que *el papel de la música* es aquí simplemente hacerle «ver» mejor y discernir más profundamente este cuadro. ¿Cuál no será la fuerza del hechizo tutelar de Apolo cuando logra suscitar en nosotros esta ilusión: que el elemento dionisíaco al servicio del arte apolíneo es verdaderamente apto para exaltar sus efectos, y que, en fin, la música es especialmente el arte representativo de un sujeto apolíneo?

Desde aquella armonía preestablecida que existe entre el drama perfecto y su música, el drama alcanza un grado de perspicacia suprema, inaccesible, por otra parte, al drama hablado. Cuando las figuras animadas de la escena se simplifican ante nosotros en los libres movimientos de las líneas melódicas, para la mayor nitidez de la línea preponderante, la mezcla combinada de estas líneas nos hace oír una sucesión de armonías que traducen, con la más delicada fidelidad, las peripecias de la acción. Por

esta polifonía las relaciones de las cosas se nos hacen inmediatamente perceptibles, y esto no de una manera abstracta, sino de un modo materialmente sensible, al igual que reconocemos también por ella que solamente en estas relaciones se puede manifestar en toda su pureza la naturaleza esencial e íntima de un carácter y de una línea melódica. Y mientras la música nos obliga a ver mejor y más profundamente y a extender ante nosotros el velo de la acción como un fino tejido de gasa, nuestros ojos espiritualizados ven el mundo de la escena infinitamente aumentado y como iluminado por una llama interior. ¿Qué de semejante nos podría ofrecer el poeta literario que, con la ayuda de un mecanismo mucho menos perfecto, por vía indirecta, partiendo de la palabra y de la idea, se esforzase por alcanzar aquel interior ensanchamiento de la escena visible y su iluminación? Y si ahora añadimos a la tragedia musical la palabra, podrá al mismo tiempo mostrar yuxtapuestas la causa fundamental oculta y la ocasión generadora del verbo, y, por irradiación de una luz interior, hacer inteligible para nosotros la aparición de la palabra y su futuro desarrollo.

Pero este proceso descrito podríamos decir que es una admirable apariencia, a saber: la *ilusión* apolínea que nos libra de la opresión y de la plétora dionisíacas. En el fondo, la relación de la música con el drama es justamente lo contrario: la música es la verdadera *Idea* del mundo; el drama no es más que un reflejo, una sombra condenada a esta idea. Tal identidad entre la línea melódica y la figura viva, entre la armonía y las afinidades características de esta figura, se da verdaderamente en un sentido opuesto al que podría parecernos exacto al de la tragedia musical. Muy bien podemos hacer palpables, perceptibles a nuestros sentidos de la manera más evidente, el movimiento, la vida, la radiación centrífuga de esta figura; siempre seguirá siendo la apariencia que no está unida a la verdadera realidad por ningún puente que nos conduzca al corazón del mundo. La música nos habla desde el fondo del corazón, e innumerables apariencias de este género podrían dar sucesivamente pretexto a una misma música, sin llegar a agotar jamás su sustancia; nunca serán más que las figuras exteriorizadas. La antítesis po-

pular y totalmente falsa del alma y del cuerpo no podría ciertamente iluminar en nada el problema complejo de las relaciones de la música con el drama, y es, por el contrario, muy a propósito para embrollarlo todo; pero la grosería antifilosófica de esta antítesis parece haber llegado a ser, no sabemos por qué, un artículo de fe confesado gustosamente por nuestros estetas, mientras que no han aprendido nada, o por motivos igualmente ignorados no han querido aprender nada, de una oposición entre la apariencia y la cosa en sí.

Si de nuestro análisis debemos concluir que en la tragedia el espíritu apolíneo ha conseguido por medio de su ilusión una victoria completa sobre el elemento dionisíaco primordial de la música, transformando ésta en un instrumento utilizable para sus designios, cuyo objetivo es la suprema claridad del drama, habrá, sin embargo, que hacer aquí una importante reserva. En su punto más esencial esta ilusión apolínea se ha roto y destruido. El drama que, con ayuda de la música, se desarrolla ante nosotros con una claridad tan penetrante, con tal iluminación interior de todos los gestos y de todas las figuras, que nos parece ver, bajo la brusca báscula de las oscilaciones alternadas, formarse la tapicería en el taller del tejedor; este drama, en cuanto todo integral, llega a producir un efecto que está fuera y *más allá de todos los efectos apolíneos*. En el efecto de conjunto de la tragedia, el elemento dionisíaco recobra el predominio: la obra termina por un acorde cuya armonía no hubiera jamás podido elevarse de la esfera del arte apolíneo. Y de este modo se nos revela la verdadera naturaleza de la ilusión apolínea, cuyo fin es velar sin cesar, durante la tragedia, la verdadera acción dionisíaca. Pero esto es, sin embargo, bastante poderoso para llevar al fin el drama apolíneo mismo a una esfera en que comienza a hablar el lenguaje de la sabiduría dionisíaca, y en que reniega de sí mismo y de su evidencia apolínea. La relación compleja del espíritu apolíneo y del instinto dionisíaco en la tragedia debería, por lo tanto, en realidad, ser simbolizada por una alianza fraternal de estas dos divinidades. Dioniso habla la lengua de Apolo, pero Apolo habla finalmente la lengua de Dioniso, y de este modo es alcanzado el fin supremo de la tragedia y del arte.

22

Ruego al lector que ha tenido la paciencia de seguirme con benévola atención, que evoque ante sí, según su propia experiencia, el efecto integral y exento de toda mezcla de una verdadera tragedia musical. Creo haber descrito los dos aspectos de este fenómeno de modo que pueda ahora explicarse las impresiones que ha sentido. Se acordará, en efecto, de que, ante el espectáculo del mito representado ante él, se sentía engrandecido hasta una especie de omnisciencia, como si sus miradas no poseyesen ya una facultad de visión simplemente superficial, sino que tuvieran también el poder de penetrar lo más profundo de las cosas, como si las efervescencias de la voluntad, la lucha de motivos, el torrente desbordante de las pasiones, se le hubieran hecho, por decirlo así, materialmente perceptibles, visibles con una abundancia de líneas y de figuras movibles y vivas, y le fuera posible también saborear la más misteriosa sutileza de emociones inexperimentadas. Al mismo tiempo que adquiere conciencia de la incomparable exaltación de sus instintos de claridad y de transformación, siente, sin embargo, la impresión no menos precisa de que esta larga serie de efectos artísticos apolíneos «no» da nacimiento a esa bienhechora e inmutable absorción en la contemplación desprovista de voluntad que producen en él las creaciones del artista plástico y del poeta épico, esos artistas propiamente dionisíacos: es decir, el sentimiento de alcanzar, en esta contemplación, la justificación del mundo de la individuación, en cuanto éste es el fin y la sustancia del arte apolíneo. Contempla el mundo transfigurado de la escena y, sin embargo, le niega. El héroe trágico se le aparece con una nitidez y con una belleza épicas y, sin embargo, se alegra de su aniquilamiento. Concibe hasta el sentido más profundo de la acción escénica y gusta de refugiarse en lo inconcebible. Los actos del héroe están para él justificados y, sin embargo, se exalta al pensar en las desdichas que hieren al héroe y presiente, no obstante, una alegría más alta e infinitamente más poderosa. Contempla mejor y más profundamente que nunca y, sin embargo, quisiera estar ciego. ¿Dónde buscar la causa de este íntimo desacuerdo, de este abortar del esfuerzo apolíneo,

sino en el hechizo *dionisíaco*, que, elevando en apariencia a su apogeo las emociones apolíneas es, sin embargo, bastante poderoso para utilizar en su provecho este desbordamiento de la fuerza apolínea? El *mito trágico* no debe ser entendido sino como una representación simbólica de la sabiduría dionisíaca con ayuda de medios artísticos apolíneos; conduce el mundo de la apariencia hasta los límites en que éste se niega a sí mismo y quiere volver a refugiarse en el seno de la verdadera y única realidad, en la cual parece entonces entonar con Iseo el canto metafísico del cisne:

> En las ondas suaves
> de un océano de dichas,
> en la armonía sonora
> de las ondas vaporosas embalsamadas,
> en el tormento infinito
> de la respiración universal,
> sumirse —abismarse—,
> ¡inconsciente, suprema dicha!

Así es como, según las impresiones del oyente verdaderamente esteta, nos representamos al artista trágico mismo creando sus figuras como un exuberante demiurgo [142] de la individuación, sentido en el cual su obra podría apenas ser considerada como una *imitación de la Naturaleza*, y vemos luego la fuerza inusitada de su instinto dionisíaco aniquilar todo este mundo de las apariencias, para anunciar más allá, y por tal aniquilamiento, una primordial y suprema dicha artística en el seno de lo Uno-primordial. Ciertamente que nuestros estetas no saben decirnos nada de este retorno al hogar original, de la alianza fraterna de las dos divinidades artísticas en la tragedia, no tampoco de la emoción tanto apolínea como dionisíaca del oyente, mientras que no se cansan de caracterizar, como tragedia propiamente dicha, la lucha del héroe contra el destino, la victoria de la ley moral, o bien una efusión tutelar de las facultades afectivas, determinada por la tragedia. Tal perspectiva me induce a pensar que

---

[142] Demiurgo, del griego δημιουργός, creador, pero también artesano.

esos exegetas [143] son, quizá, criaturas incapaces de emoción estética y no toman parte en el espectáculo de la tragedia sino en calidad de entes morales. Después de Aristóteles, nunca se ha dado una explicación del efecto producido por lo trágico que suponga un estado de alma artística, una percepción estética en los oyentes. Unas veces las peripecias más sombrías deben excitar nuestra piedad y nuestro terror hasta provocar una explosión bienhechora; otras debemos sentirnos engrandecidos y transportados por la victoria de los principios buenos y nobles, por la visión del héroe sacrificado a las exigencias de una concepción moral del mundo; y si para mí es absolutamente cierto que a los ojos de un gran número de personas, solamente esto, y precisamente esto, es lo que constituye el efecto de la tragedia, no menos evidente me parece que todas estas personas, así como sus intérpretes estetas, no saben nada de la tragedia en cuanto *arte* supremo. Esta depuración patológica, la *catharsis* [144] de Aristóteles, con motivo de la cual los filósofos no saben a punto fijo si debe ser catalogada entre los fenómenos médicos o los fenómenos morales, recuerda una curiosa intuición de Goethe. «Nunca he podido llegar a tratar una situación trágica cualquiera sin sentir un vivo interés patológico. Por lo mismo, antes las he evitado que buscado. ¿No será quizá uno de los méritos de los antiguos que, entre ellos, el más alto patetismo no ha sido nunca más que un juego estético, mientras que para nosotros la verdad natural debe intervenir para producir un resultado semejante?» Ahora podemos responder afirmativamente a esta pregunta tan profunda, después de las maravillosas experiencias que hemos hecho después de haber experimentado con estupefacción en la tragedia musical que, en realidad, el más alto patetismo puede no ser más que un juego estético; lo que nos autoriza para pensar que solamente ahora podemos tratar de describir el fenómeno primordial de lo trágico con algunas probabilidades de éxito. En cuanto al que hoy no sabe

---

[143] Exegeta, del griego ἐξηγητής, intérprete. Nótese el antagonismo de esta expresión con la de la nota 142, demiurgo; el creado, en oposición al intérprete de lo creado.

[144] Purificación. Efecto que atribuía Aristóteles a la tragedia. *(N. del T.)*

hablar todavía más que de esos efectos notariales emanados de esferas extraestéticas, y no se siente emancipado de la rutina del proceso patológico-moral, tendrá que desistir de conocer nunca la naturaleza estética de este fenómeno. Como compensación inofensiva, le recomendamos la interpretación de Shakespeare a la manera de Gervinus y el descubrimiento laborioso de la *justicia poética.*

Así es como el renacimiento de la tragedia hace renacer también el *oyente esteta,* el cual había sido sustituido hasta entonces, en las salas de los teatros, por un extraño *quid pro quo* [145], a las pretensiones semimorales y semisabias: el *crítico.* En la esfera en que éste había vivido hasta entonces, todo era artificial y estaba dotado de una falsa apariencia de vida. El artista ejecutante, en efecto, no sabía cómo arreglárselas con semejante oyente, con ínfulas de crítico, y tenía que espiar ansiosamente, en compañía de su inspirador, el dramaturgo o el compositor de ópera, los últimos restos de vida en este ente vanidoso, vacío e incapaz de sentir. Sin embargo, hasta aquí el público estaba compuesto de *críticos* de esta especie: el estudiante, el escolar, o sea, la criatura más sencilla, la mujer más ingenua, estaban preparados sin saberlo, por la educación y la prensa, a recibir de una obra de arte una impresión idéntica. Entre los artistas, los más nobles intelectos, contaban, ante semejante público, con la excitación de las facultades morales y religiosas, y la evocación notarial de la *ley universal* intervenía en el momento preciso en que el espectador debía ser fascinado por un efecto artístico de una potencia irresistible. O bien cualquier acontecimiento grandioso, o por lo menos emocionante, de la vida política o social contemporánea, era representado por el dramaturgo con una intención tan visible, que el oyente podía sacudir su torpeza crítica y abandonarse a las sensaciones que hubiera experimentado en épocas de entusiasmo patriótico o belicoso, o ante la tribuna del Parlamento, o también ante la condenación del crimen y de la infamia; de suerte que este desconocimiento de los fines propios del arte debió terminar aquí

---

[145] *Quid pro quo:* una cosa se sustituye por otra equivalente.

y allá fatalmente en un culto a la tendencia en materia de arte. Pero entonces se produjo un fenómeno que hubo de ser comprobado en todo tiempo en las artes de ficción [146]: un envilecimiento, un desgaste rápido de estas tendencias, hasta el punto de que, por ejemplo, la tendencia a hacer del teatro un instrumento de educación moral del pueblo, que en tiempo de Schiller era tomada en serio, está clasificada desde ahora entre las antigüedades inverosímiles de una cultura superada. Mientras que la crítica reinaba en el teatro y en el concierto, el periodismo en la escuela, la prensa en la sociedad, el arte degeneraba en un mero entretenimiento de la más baja especie y la crítica estética había llegado a ser un medio de retener la atención de una sociedad vana, disipada, egoísta y, por encima de todo, miserablemente vulgar, cuyo estado de espíritu le describe muy bien Schopenhauer en su parábola del puerco épico; tanto, que en ninguna época se habló tanto de arte y se le hizo, en realidad, menos caso. ¿Podremos todavía tropezar con un hombre que esté en condiciones de hablar de Beethoven o de Shakespeare? Cada uno responderá a esta pregunta según sus sentimientos: en todo caso, nos dará a entender, con su respuesta, lo que entiende por *cultura*, suponiendo, es claro, que trate de responder a esta interrogación y no se quede estupefacto hasta el punto de perder la voz.

En cambio, muchos espíritus dotados por la Naturaleza de facultades más nobles y delicadas, aun habiendo llegado, por el procedimiento descrito, a una crítica bárbara, podrían decir algo del efecto tan inesperado como incomprensible, sentido, por ejemplo, ante una bella representación de *Lohengrin* [147]. Pero quizá hubieran carecido de guía para su esclarecimiento y advertencia, de suerte que esta impresión prodigiosamente heterogénea, y sin embargo incomparable, cuya conmoción sintieran, permanecería aislada, y como un misterioso meteoro se extinguiría después de un esplendor pasajero. Ese día podrían presentir lo que es el oyente esteta.

---

146 Es decir, dramáticas y musicales.

147 Ópera de Richard Wagner (1850).

23

El que quisiera conocer exactamente en qué grado de parentesco se encuentra con los verdaderos oyentes estetas, o si pertenece a la comunidad de espíritus socrático-críticos, no tendría más que preguntarse sinceramente cuál es su estado de espíritu al contacto del *milagro* representado en la escena; si le parece que siente herido su sentido histórico y guiada su razón por una rigurosa y sicológica causalidad; si, por una indulgente concepción, admite el milagro, poco más o menos, como un fenómeno apropiado a la inteligencia de la infancia y al cual él permanece extraño e indiferente, o bien, si experimenta alguna otra sensación. En efecto, así es como podrá medir hasta qué punto es capaz de comprender el *mito,* esa imagen sintética del mundo que, en cuanto abreviatura de la apariencia, no puede prescindir del milagro. Sin embargo, es probable que un examen riguroso nos haga a cada uno de nosotros, desdoblados por el espíritu de análisis crítico e histórico de nuestra cultura, con la ayuda de la erudición y por medio de abstracciones, apreciar la verosimilitud de una existencia real del mito en cualquier momento del pasado. Pero sin el mito, toda cultura está desposeída de su fuerza natural, sabia y creadora; sólo un horizonte constelado de mitos consuma la unidad de una época entera de cultura. Únicamente el mito puede preservar de la incoherencia de una actividad sin fin a las facultades de la imaginación y a las virtudes del ensueño apolíneo. Las imágenes del mito deben ser los espíritus tutelares invisibles y omnipresentes, propicios al desarrollo del alma adolescente, y cuyos signos anuncian y explican al hombre hecho su vida y sus combates; y el Estado mismo no concede ley no escrita más poderosa que el fundamento mítico que atestigua su conexión con la religión y sus orígenes en el mito.

Si consideramos ahora el hombre abstracto, privado de la luz del mito, la educación abstracta, la moral abstracta, el derecho abstracto, el Estado abstracto; si nos representamos el desencadenamiento confuso de la imaginación artística no disciplinada por el ascendiente de un mito familiar; si nos imaginamos una cultura que no tuviera hogar de origen fijo y sagrado, sino que tuviera, por el contrario, condenada a agotar todas las posibilidades y a

nutrirse penosamente de todas las culturas, ésta sería la cultura presente; éste sería el resultado de ese espíritu socrático consagrado a la destrucción del mito. Y en medio de todos los restos del pasado, el hombre desprovisto del mito se encuentra eternamente hambriento, tratando de hallar algunas raíces, aunque para descubrirlas tenga que destruir las más preciosas antigüedades. ¿Qué significa esa monstruosa necesidad histórica de la inquieta cultura moderna, esa compilación de otras innumerables culturas, ese deseo devorador de conocer, sino la desaparición del mito, la pérdida de la patria mítica, de la cuna maternal mítica? Que se me diga si las contorsiones siniestras y febriles de esta cultura son otra cosa que el gesto ávido del hambriento al arrojarse sobre los manjares, y quién podría aportar aún algo a tal cultura que no se sacia con nada, que transforma todo lo que toca, los alimentos más sustanciales y más saludables, en *Historia y Crítica.*

Sería preciso desesperar cruelmente de nuestra alma alemana si el genio de nuestro pueblo se enfeudase tan indisolublemente a su cultura y se identificase de tal modo con ella, como sucedió, y podemos contemplarlo con horror, en la civilización francesa; y lo que fue durante largo tiempo el gran privilegio de Francia y la causa de su extraordinario ascendiente, esta identificación del pueblo y de la cultura, podría forzarnos, contemplando sus consecuencias, a estimar como un bien que esta nuestra cultura, tan sujeta a caución, no tenga al presente nada de común con el noble fondo de nuestro carácter nacional. Pero nuestra más ardorosa esperanza es reconocer que, bajo la inquietud de nuestra vida civilizada, bajo las convulsiones de nuestra cultura, se oculta una fuerza primordial, soberbia, fundamentalmente sana, que, es verdad, no se manifiesta poderosamente sino en momentos excepcionales, para dormirse de nuevo y soñar con un despertar futuro. De este abismo salió la Reforma alemana [148] y en sus corales re-

[148] La Coral protestante que consistía en una cadena de notas que fluía libremente presentaba un aspecto distinto del canto gregoriano, que se distinguía por su gran rigidez rítmica. Lutero crea la Coral, que es el canto de la iglesia protestante. Se admite que Lutero compuso treinta y seis corales: seis paráfrasis de salmos, dieciséis adaptaciones alemanas de himnos latinos, ocho de textos bíblicos, y las seis restantes, creaciones propias.

sonó por primera vez la melodía del porvenir de la música alemana. Profundo, lleno de ardor y de vida, desbordante de bondad y de infinita delicadeza, el Coral de Lutero resuena como el primer llamamiento dionisíaco que atraviesa el tupido follaje al aparecer la primavera. El orgulloso y predestinado cortejo de soñadores dionisíacos a los cuales debemos la música alemana, y a quien debemos también el *renacimiento del mito alemán,* le respondió como un eco estimulante.

Ahora debo rogar al lector que me acompañe a una alta cima de meditaciones solitarias; que no pierda el valor y que sepa que, en esta ascensión, seremos sostenidos por nuestros luminosos guías, los griegos. Para depurar nuestro conocimiento estético les hemos pedido hasta aquí esas dos figuras divinas que rigen cada una de ellas un dominio particular del arte, y la tragedia griega nos ha hecho presentir los efectos de su encuentro, de su estimulación recíproca. La decadencia de la tragedia griega se nos ha aparecido como la consecuencia fatal de una evidente disyunción de estos dos instintos artísticos primitivos. A este estado de cosas correspondía una degeneración y una metamorfosis del carácter nacional griego, que nos obligó a graves reflexiones, mostrándonos cuán ligados están el arte y el pueblo, el mito y las costumbres, la tragedia y el Estado, en sus fundamentos. La muerte de la tragedia fue también la muerte del mito. Hasta entonces los griegos habíanse sentido involuntariamente llevados a referir a sus mitos todos los acontecimientos de su existencia y a no concebir la vida sino con ayuda de estas relaciones, por lo que el presente más inmediato debía presentarse al punto a ellos *sub specie aeterni*[149], y en un cierto sentido, fuera del tiempo. Pero en esta corriente de lo intemporal se abrevaban tanto el Estado como el arte, para lograr la calma en los momentos de inquietud y de pasión. Y el valor de un pueblo —y también, por cierto, el de un hombre— se mide precisamente por esta facultad de poder imprimir en todos los hechos de su vida el sello de la eternidad; pues de este modo se deseculariza, en cierto modo, y manifiesta su

[149] *Sub specie aeterni:* con pretensión de eternidad.

convicción profunda e inconsciente de la relatividad del tiempo y del sentido verdadero, es decir, metafísico de la vida. Cuando, por el contrario, un pueblo comienza a concebirse a sí mismo históricamente y a derribar a su alrededor las murallas míticas, se comprueba al mismo tiempo una secularización decidida, una ruptura con lo inconsciente metafísico de su existencia anterior y todas las consecuencias éticas consiguientes. El arte griego, y sobre todo la tragedia griega, fueron los que retrasaron la desaparición del mito. Fue preciso exterminarlos juntos para poder vivir, sin hogar y sin freno, en el desierto del pensamiento, del uso y del hecho. Y aun entonces, este instinto metafísico trata de crearse una expresión transfigurada, aunque debilitada, en el socratismo científico, incitándonos a la vida. Pero en las clases inferiores, este mismo instinto termina en una investigación febril, que se extravía poco a poco en un pandemónium de mitos y de supersticiones amontonados, de todas las procedencias, en medio de los cuales Helena sigue siendo el alma descontenta e inquieta, hasta que el *graeculus* [150] llega a saber disimular esta fiebre bajo una máscara de descuido y serenidad griegos, o a embrutecerse completamente en alguna triste idolatría oriental.

Desde la resurrección de la antigüedad alejandrino-romana en el siglo XV, después de un largo entreacto difícil de describir, nos hemos acercado a este estado de espíritu de la manera más extravagante. Arriba, el mismo insaciable deseo de saber, de descubrir alguna cosa, la misma secularización monstruosa; al mismo tiempo erramos a la ventura como vagabundos sin patria y nos sentamos ávidamente a las mesas extranjeras; una frívola apoteosis de la actualidad o una indiferencia ciega y sorda; todo *sub specie saeculi* [151] del *presente;* todos estos síntomas de una misma Naturaleza, nos hacen pensar en un vacío en el corazón de esta cultura, nos indica la destrucción del mito. Parece que es casi imposible trasplantar un mito extranjero con probabilidades de éxito duradero sin que resulte un daño irremediable en el árbol tras-

---

[150] Véase nota 81.

[151] *Sub specie saeculi:* el signo del tiempo actual.

plantado. Éste, muchas veces se siente lo suficientemente vigoroso para expulsar este elemento extraño a costa de terribles esfuerzos; pero las más veces le toca perecer miserablemente, debilitado o agotado por un crecimiento prematuro y morboso. Nuestra confianza en la pura y fuerte esencia íntima del alma alemana es bastante grande para osar esperar de ella esta expulsión de elementos extraños implantados por la violencia, y admitir que el espíritu alemán pueda recobrar la conciencia de sí mismo. Algunos pensaron, quizá, que este espíritu debe emprender la lucha eliminando, desde luego, el elemento latino; podrían reconocer en la bravura victoriosa y la gloria sangrienta de la última guerra una exhortación y un estimulante exteriores para proceder a esta eliminación; mas para sentir esta profunda e intrínseca necesidad, le será preciso el pensamiento emulador de permanecer siempre dignos de sus nobles predecesores en estos combates, pensamiento de Lutero, así como de nuestros grandes artistas y poetas. ¡Pero que no crean nunca que van a poder librar tales combates sin los dioses del hogar, sin la patria mística, sin una *restitución* de todas las cosas alemanas! Y si el alemán vacilante tiene que buscar una guía para reconducirle a su patria largo tiempo perdida, y cuyos caminos y senderos apenas conoce ya, que escuche la jubilosa llamada del pájaro dionisíaco, que revolotea por encima de su cabeza y quiere mostrarle el camino.

24

Entre los efectos artísticos peculiares a la tragedia musical, hemos puesto de relieve una *ilusión* apolínea, que tiene por fin salvarnos de una identificación inmediata con la música dionisíaca, mientras que nuestra emoción musical puede satisfacerse libremente en un dominio apolíneo y en el espectáculo interpuesto de un mundo intermediario visible. Al mismo tiempo hemos creído notar cuán intensamente nos hacía comprender y penetrar esta emoción musical en el mundo intermediario de la acción escénica, el drama, y esto en un grado inaccesible para cualquier otro arte apolíneo. Y era preciso reconocer aquí, donde el espíritu de

la música da, en cierto modo, alas al arte apolíneo y le arrebata en su vuelo, el apogeo del poder de este arte, y en esta alianza fraterna de Apolo y Dioniso, el supremo de los fines artísticos, tanto apolíneos como dionisíacos.

Ciertamente, con ayuda de esta claridad interior, debida a la música, la imagen luminosa apolínea no llegaba a producir el efecto característico de las manifestaciones menores del arte apolíneo. Lo que la epopeya o el mármol animado consiguen —forzar la mirada contemplativa a una quietud estática enfrente del mundo de la individuación—, le fue imposible alcanzarlo, a despecho de una vida y de una nitidez superiores. Pudimos contemplar el drama y penetrar con mirada clarividente hasta el interior del mundo agitado de sus movimientos, y sin embargo, nos parecía no ver desarrollarse ante nosotros más que un cuadro simbólico, cuyo sentido más hondo creíamos casi adivinar, y que deseábamos separar como una cortina, para percibir al otro lado la imagen original, el espectáculo primordial. La claridad absoluta del cuadro no nos bastaba, pues ésta más bien parecía disimular que revelar alguna cosa; y mientras, por su revelación simbólica, parecía incitarnos a romper el velo, a desenmascarar el más allá misterioso, esta luminosa e integral evidencia retenía, sin embargo, la mirada fascinada, y la protegía de una visión más profunda.

El que nunca ha experimentado esa sensación que consiste en sentir el deber de contemplar una cosa y aspirar a la vez a un más allá de esta contemplación, difícilmente se representará la coexistencia de estos dos procesos en presencia del mito clásico; pero los espectadores verdaderamente estetas darán fe conmigo de que, entre los efectos propios de la tragedia, esta superposición de impresiones es lo más maravilloso. Transportemos ahora este fenómeno del espectador esteta a una operación análoga del espíritu en el artista trágico, y habremos comprendido la génesis del *mito trágico*. En la esfera artística apolínea participa del pleno goce de la apariencia y de la contemplación, y al mismo tiempo niega esta dicha y encuentra una satisfacción más alta aún en el aniquilamiento del mundo perceptible de la apariencia. El contenido del mito trágico es, primeramente, un acontecimiento épico con la glorificación del héroe combatiente. Pero ¿de dónde pro-

viene entonces esa impulsión, enigmática en sí, que hace que el desgraciado destino del héroe, las victorias dolorosas, la tortura de los motivos contradictorios, en una palabra, el resumen de la sabiduría de Sileno o, expresado estéticamente, lo horrible y lo monstruoso, sean representados con tal predilección, siempre de nuevo, bajo innumerables aspectos, y justamente en el momento más juvenil y más exuberante de la vida de un pueblo, si de todo este espectáculo no resulta un goce más elevado?

Pues no sería, en verdad, una explicación del advenimiento de una reforma artística el que eso pase en la realidad de la vida con el mismo carácter trágico, pues el arte no es solamente una imitación de la realidad natural, sino un suplemento metafísico de la realidad natural, yuxtapuesto a la misma para contribuir a vencerla. El mito trágico, en cuanto parte integrante del arte, se utiliza también para suscitar esta transfiguración, que es el fin metafísico del arte en general. Pero ¿qué es lo que transfigura al exponer ante nuestros ojos el mundo de la apariencia bajo la forma de un héroe desgraciado? Nada menos que la realidad de ese mundo de la apariencia, puesto que justamente nos dice: «¡Ved! ¡Fijaos bien! ¡Ésa es vuestra vida! ¡Ésa es la aguja que señala la hora en el reloj de vuestra existencia!».

¿Acaso el mito nos mostrará esta vida con el propósito de transfigurarla ante nuestros ojos? Y si no es así, ¿en qué consiste entonces el goce estético que nos proporciona el espectáculo de estos cuadros? Hablo del goce estético y sé perfectamente que un gran número de escenas pueden producir, además, una delectación moral, ya bajo la forma de la compasión o por el triunfo de una ley social. Pero si quisiéramos hacer derivar el efecto de lo trágico de estas únicas causas morales, como es costumbre en estética desde hace mucho tiempo, no nos figuremos haber hecho con ello algo por el arte; pues el arte, en sus dominios, debe exigir, ante todo, la pureza. La primera condición indispensable de la inteligencia del mito trágico es buscar el goce especial que le es propio en la única esfera puramente estética, sin el socorro de la compasión, del terror, de la nobleza moral. ¿Cómo podría suscitar un goce estético lo horrible y lo monstruoso, materia del mito trágico?

Es necesario aquí elevarnos resueltamente hasta una concepción metafísica del arte y recordar la afirmación anteriormente expuesta de que el mundo y la existencia no pueden parecer justificados sino en cuanto fenómeno estético; y en este sentido el mito trágico tiene, precisamente, por objeto convencernos de que aun lo horrible y lo monstruoso no son más que un juego estético, que la voluntad juega con ella misma en la plenitud eterna de su alegría. Ese fenómeno primordial y difícil de concebir del arte dionisíaco adquiere directamente una rara evidencia y es inmediatamente percibido en las maravillosas propiedades de la *disonancia musical*[152]; como también, por otra parte, la música, yuxtapuesta al mundo, es la única capaz de explicar lo que hay que entender por justificación del mundo en cuanto fenómeno estético. El goce producido por el mito trágico y el que proporciona la disonancia en la música tienen un origen idéntico. El instinto dionisíaco, con su placer primordial aun ante el dolor, es la matriz común de que nacieron la música y el mito trágico.

¿Y no habremos contribuido a explicar el problema complejo del efecto trágico gracias a este fenómeno musical de la disonancia? Al fin comprendemos lo que para la tragedia quiere decir querer contemplar y al mismo tiempo querer ir más allá de esta contemplación; lo que nos importaría caracterizar, en lo que se refiere al empleo artístico de la disonancia, diciendo que queremos oír y al mismo tiempo aspiramos a algo más de lo que oímos. Esta aspiración hacia lo infinito, este aletazo del deseo, en el momento en que sentimos el más alto goce de la clara percepción de la realidad, nos recuerdan que en estos dos estados debemos reconocer un fenómeno dionisíaco que, siempre y sin cesar, nos revela la satisfacción de un goce primordial, en el juego de crear y destruir el mundo individual; poco más o menos, como Heráclito el Oscuro comparaba la fuerza creadora del universo al

---

[152] Las disonancias son los intervalos en los que se produce un choque efectivo de segunda o de séptima mayor o menor, y son dos sonidos simultáneos que dan la impresión de tales, en oposición a las consonancias, una fusión completa de dos sonidos simultáneos que dan la impresión de ser uno solo.

juego de un niño que se divierte en hacer construcciones de piedra o montones de arena para derribarlos [153].

Para apreciar exactamente la facultad dionisíaca de un pueblo, no hay que pensar solamente en su música, sino que hay que tener en cuenta también el mito trágico de este pueblo, como testimonio de esta facultad. Dada la estrecha afinidad de la música y el mito, hay que esperar que una degeneración o corrupción de éste traiga consigo la decadencia de aquélla, si es que, por otra parte, la decadencia del mito no es el signo de un decrecimiento de las facultades dionisíacas. Sobre uno y otro punto, el examen de la evolución del espíritu alemán no podría dejarnos ninguna duda: en la ópera, como en el carácter abstracto de nuestra existencia desprovista de mitos, en un arte rebajado a la categoría de diversión, tanto como en una vida gobernada únicamente por conceptos, se nos había revelado la naturaleza antiartística y deletérea [154] del optimismo socrático. Pero una serie de presagios consoladores nos ha venido a demostrar que, a pesar de todo esto, el espíritu alemán, soberbio y sano, intacto de su profundidad y fuerza dionisíacas, reposa y sueña como un caballero echado y dormido en el fondo de un abismo inaccesible. De este abismo se eleva hasta nosotros la canción dionisíaca, para darnos a entender que aún hoy este caballero alemán sueña, en visiones bienhechoras y graves, su mito dionisíaco secular. Que nadie crea que el espíritu alemán ha perdido su patria mítica, si comprende tan claramente aún el canto de los pájaros que nos habla de esta patria. Una día se encontrará despierto y sentirá el fresco vigor de la mañana después de un sueño inusitado; entonces matará dragones, aniquilará los pérfidos nomos y despertará a Brunilda [155],

---

[153] Heráclito sostenía que todo está en constante cambio y que no había un ser estático de las cosas sino solamente un principio dinámico. Su filosofía se condensa en la frase *panta rei* (todo fluye).

[154] Corrosiva.

[155] En el poema de los Nibelungos es la reina de Islandia y esposa de Gunther, que induce al guerrero Hagen a matar a Sigfrido, esposo de Krimhilda. En la mitología nórdica aparece identificada con las walquirias. Y con el nombre de Brunhilda es la heroína de la tetralogía operística de Richard Wagner *El anillo de los Nibelungos.*

y ¡ni siquiera la lanza de Wotan [156] podrá detenerle en su camino!

Amigos míos que creéis en la música dionisíaca, ya sabéis que ésta para nosotros es también la tragedia. En ella poseemos, engendrado de nuevo por la música, el mito trágico: ¡podéis poner en él toda vuestra esperanza y olvidar por él los peores dolores! Pero el dolor supremo es, para todos nosotros, el largo envilecimiento en que el genio alemán, arrancado a su hogar y a su patria, vivió domesticado por gnomos pérfidos [157]. Comprenderéis estas palabras, como al fin comprenderéis también mis esperanzas.

25

La música y el mito trágico son, en igual grado, la expresión de la facultad dionisíaca de un pueblo, y parecen inseparables. Ambos emanan de una esfera del arte que por lo mismo es apolínea; ambos iluminan una región de armonías dichosas en las que se extingue deliciosamente la disonancia y se desvanece la horrible imagen del mundo; ambos juegan con el aguijón del dolor, confiando en el poder infinito de sus encantos; ambos justifican por este juego la existencia de *el peor de los mundos.* A los ojos del apolíneo, el instinto dionisíaco se manifiesta aquí como la fuerza artística primitiva y eterna, que llama a la vida al mundo entero de la apariencia, en medio del cual es necesaria una nueva ilusión transfiguradora para retener en la vida el mundo animado de la individuación. Si nos fuese posible imaginar la disonancia hecha carne —¿y qué es el hombre sino una disonancia hecha carne?—, para poder soportar la vida, esta disonancia tendría necesidad de una admirable ilusión que le ocultase su verdadera naturaleza bajo un velo de belleza. Éste es el verdadero fin del arte apolíneo; y el nombre de Apolo resume aquí para nosotros

---

[156] Wotan es el nombre germánico del dios escandinavo Odín. Dios del Cielo, el Sol era su ojo, ya que sólo tenía uno, pues el otro lo sacrificó por obtener un sorbo de la fuente de la Sabiduría. Presidía la guerra, la poesía, la magia, el trabajo y las fuerzas de la naturaleza. Su lanza se llamaba Gungnir.

[157] Nueva referencia al mito de los nibelungos.

esas ilusiones innúmeras de la bella apariencia que hacen, en cada momento, digna de ser vivida la existencia y nos incitan a vivir el instante que sigue.

Pero al mismo tiempo, de este principio de toda existencia, de este fondo dionisíaco del mundo, no debe penetrar en la conciencia del individuo humano más que lo preciso; exactamente de aquello que necesita el poder transfigurativo apolíneo para triunfar; de tal suerte que esos dos instintos artísticos estén obligados a desplegar sus fuerzas en una proporción rigurosamente recíproca, según la ley, de una equidad eterna. Por doquiera vemos agitarse violentamente las facultades dionisíacas; es preciso también que Apolo, envuelto en nubes, haya descendido ya sobre nosotros, y una próxima generación contemplará ciertamente las más espléndidas manifestaciones de su poder y belleza.

La necesidad de la acción de este poder se impondría seguramente a cada uno de nosotros por intuición, si se sintiese transportado, aunque no fuera más que en sueños, a una existencia helénica antigua. A la sombra de los altos peristilos jónicos, ante un horizonte cortado por líneas nobles y puras, viendo alrededor de sí, como en un espejo, su imagen reflejada, transfigurada en un mármol radiante, rodeado de seres humanos de actitudes majestuosas y de movimientos graciosos, que hablan con gestos rítmicos una lengua armoniosa, ¿no sería necesario, ante el espectáculo de este inagotable desbordamiento de belleza, elevar los brazos a Apolo y exclamar: «Pueblo feliz de los helenos, cuán grande el poder de Dioniso entre vosotros, cuando el dios de Delos [158] juzgó necesario emplear tales hechizos para curaros de vuestra embriaguez ditirámbica»? Pero, a quien así se expresara, un viejo ateniense podría responderle, fijando en él la sublime mirada de Esquilo: «Añade también esto, extraño huésped: ¡Cuánto no debió sufrir este pueblo para adquirir tal grado de belleza! ¡Y ahora ven a la tragedia y sacrifica conmigo en el altar de las dos divinidades!».

---

[158] Se refiere a Apolo, que nació en la isla de Delos.

Opera prima de Friedrich Nietzsche, **El origen de la tragedia** es una obra intrépida y chispeante, llena de arrojo intelectual y entusiasmo juvenil, que desconcertó y fue malinterpretada por sus contemporáneos. El propio Nietzsche la calificó quince años después como «un libro imposible» por la ambigüedad de su estilo. En ella, el joven catedrático universitario de Filología Griega enfocaba un problema en apariencia de corte académico y filológico como el de los orígenes de la tragedia griega. Pero lo hacía con tal audacia en su planteamiento, que su tesis traspasaba los límites de la filología clásica para ofrecer una visión metafísica y existencial del arte como producto de la tensión, la alternancia y la fusión de dos principios opuestos: lo apolíneo y lo dionisíaco, luz y oscuridad, razón e instinto, serenidad y embriaguez, orden y caos. El resultado fue una obra fascinante, notablemente híbrida y con una temeraria capacidad imaginativa, construida con datos filológicos y arqueológicos pero vivificada de un extremo a otro por un empeño filosófico. «En todo caso —escribió su autor— aquí habla una voz extraña, el apóstol de un *dios desconocido,* pertrechado provisionalmente con el birrete de doctor; habla aquí el espíritu repleto de exigencias nuevas y aún inominadas, una memoria hinchada de interrogantes, de observaciones, de oscuridades; aquí habla algo como un alma mística, un alma de *ménade* que, atormentada y caprichosa, y casi irresoluta sobre si debe escaparse o entregarse, balbucea en cierto modo un extraño lenguaje».

ESPASA
AUSTRAL
CIENCIAS
Y HUMANIDADES
498
978-84-670-2392-3
9 788467 023923
262392